



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VIVIANE SILVA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM ROMANCES POLICIAIS: UMA  
COMPARAÇÃO ENTRE “THE LONG GOODBYE” DE RAYMOND CHANDLER E  
“LA COLA DE LA SERPIENTE” DE LEONARDO PADURA**

Recife

2021

VIVIANE SILVA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM ROMANCES POLICIAIS: UMA  
COMPARAÇÃO ENTRE “THE LONG GOODBYE” DE RAYMOND CHANDLER E  
“LA COLA DE LA SERPIENTE” DE LEONARDO PADURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador** Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza.

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S237r Santos, Viviane Silva  
A representação da cidade em romances policiais: uma comparação entre “*The long goodbye*” de Raymond Chandler e “*La cola de la serpiente*” de Leonardo Padura / Viviane Silva Santos. – Recife, 2021.  
112f.

Orientador: José Alberto Miranda Poza.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura detetivesca. 2. Cidade. 3. Espaço. 4. Padura. 5. Chandler.  
I. Miranda Poza, José Alberto (Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-34)

VIVIANE SILVA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM ROMANCES POLICIAIS: UMA  
COMPARAÇÃO ENTRE “THE LONG GOODBYE” DE RAYMOND CHANDLER E  
“LA COLA DE LA SERPIENTE” DE LEONARDO PADURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 04/02/2021.

---

Prof Dr. José Alberto Miranda Poza (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profº Dr. Juan Ignacio Jurado Centurión López (Examinador Externo)  
Universidade Federal da Paraíba

## **AGRADECIMENTOS**

Antes de tudo e qualquer coisa, esse trabalho é dedicado àqueles que habitam o meu lugar no mundo.

Aos meus pais: Fábio e Iracema;

à Vanessa;

Aos que demonstraram apoio consciente ou inconscientemente. Os amigos indispensáveis da pós e de fora que me ouviram falar por horas desse texto.

Ao meu orientador José Alberto Miranda Poza, obrigada pela paciência (mesmo quando eu errava) e por uma orientação clara, objetiva e disponível. Já eternamente grata.

À CAPES por fomentar esse estudo.

À PPGL- UFPE.

Ao misterioso divino.

“Ninguém sabe como chegou a ela [...] Mas, ao chegar, se sente cidadão [...]  
Pobre infeliz, que chega e não imagina ...que esta cidade é agora sua sina.”  
(THOMSON, 1750, p.321)

## RESUMO

O seguinte trabalho busca mostrar as distintas representações de cidades em romances policiais, são eles *La cola de la serpiente* (2011) de Leonardo Padura e *The long goodbye* (1953) de Raymond Chandler. Para isso foi necessário imergir na literatura policial como arquétipo ficcional e logo depois partir para conceitos espaciais em obras de literatura. Inicialmente usamos autores como MENDEL (1988), OLIVEIRA (2016), NUNES (2014), entre outros, para traçar um perfil histórico do desenvolvimento do romance policial e da figura do detetive desde sua gênese no século XIX. Posteriormente, buscamos adentrar à discussão sobre o espaço ficcional, inicialmente como um recurso narrativo BRANDÃO (2013), e logo depois com ares metafísicos KANT (2017), BAKHTIN (2011). Considerando os aspectos miméticos que aproximam a literatura da vida real, o objetivo deste trabalho é perceber como o texto policial narra a cidade nas quais os romances se localizam, Havana e Los Angeles, se há respeito por seus pontos nodais e o tom que cada obra trará a esses contextos citadinos. Dessa forma, compreender a *evolução* (o caminho) feito por esse arquétipo ao narrar a cidade e a própria figura do detetive como um *tipo* em transformação. Ainda sobre as cidades de Havana e Los Angeles, buscamos mostrar como se deu alguns fatos históricos ocorridos em ambas as cidades a fim de contextualizar as influências que podem ter acometido os autores para determinar as principais características das obras. Para isso usamos SCARPACI (2002) e DAVIS (2009). Ao fim, percebemos que as cidades de modo geral apresentam um tom decadente e violento, expõe seus moradores à constantes atrocidades que permeiam o imaginário popular de seus habitantes. Na vida urbana quase tudo é permitido, de violências à corrupção e ninguém é tão indefeso ou inofensivo quanto aparenta.

**Palavras-chaves:** Literatura detetivesca. Cidade. Espaço. Padura. Chandler.

## ABSTRACT

The following work seeks to show the different representations of cities in detective novels, Leonardo Padura's novel *La cola de la serpiente* (2011) and Raymond Chandler's novel *The long goodbye* (1953). For that, it was necessary to immerse yourself in police literature as a fictional archetype and then move on to spatial concepts in works of literature. Initially, we used authors such as MENDEL (1988), OLIVEIRA (2016), NUNES (2014), among others, to trace a historical profile of the development of the detective novel and the figure of the detective since its genesis in the 19th century. Subsequently, we sought to enter the discussion about the fictional space, initially as a narrative resource with BRANDÃO (2013), and soon afterwards with metaphysical point KANT (2017), BAKHTIN (2011). Considering the mimetic aspects that bring literature closer to real life, the objective of this work is to understand how the police text narrates the city in which the novels are located, Havana and Los Angeles, if there is respect for their nodal points and the tone that each work will bring to these city contexts. Thus, understanding the *evolution* (the path) made by this archetype when narrating the city and the figure of the detective itself as a type in transformation. Still on the cities of Havana and Los Angeles, we seek to show how some historical facts occurred in both cities in order to contextualize the influences that may have affected the authors to determine the main characteristics of the works. For this we use SCARPACI (2002) and DAVIS (2009). In the end, we realize that cities in general have a decadent and violent tone, exposing their residents to constant atrocities that permeate the popular imagination of their inhabitants. In urban life almost anything is allowed, from violence to corruption and no one is as defenseless or harmless as he appears.

**Keywords:** Detective's literature. City. Space. Padura. Chandler.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>ARQUÉTIPO AOS AUTORES, UMA IMERSÃO NO ROMANCE POLICIAL.....</b>	<b>13</b>
2.1	O ROMANCE POLICIAL – POE E AS TEORIAS INICIAIS.....	13
2.2	O ROMANCE POLICIAL DE ENIGMA.....	16
2.3	O NOIR – AS MUDANÇAS NO ARQUÉTIPO FICCIONAL, DO DETETIVE À NARRATIVA.....	24
2.4	DOIS PROTAGONISTAS: UM PRELÚDIO DO DETETIVE CONTEMPORÂNEO.....	30
2.5	RAYMOND CHANDLER.....	35
2.6	LEONARDO PADURA.....	40
<b>3</b>	<b>O ESPAÇO LITERÁRIO E A CIDADE.....</b>	<b>45</b>
3.1	A TEORIA DO ESPAÇO LITERÁRIO.....	45
3.2	A REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DA CIDADE E DO ESPAÇO NAS OBRAS LITERÁRIAS.....	55
3.3	OS BAIRROS: UMA ESFERA MENOR DA CIDADE.....	63
3.4	DAS QUESTÕES DA <i>MÍMESIS</i> .....	65
3.5	A IMAGEM.....	70
3.6	LOS ANGELES – A CIDADE DO GLAMOUR.....	73
3.7	HAVANA – ENTRE CUBANOS E CHINESES.....	77
<b>4</b>	<b>DOIS CONTOS DETETIVESCOS, A MEMÓRIA NARRATIVA CITADINA E OS DESDOBRAMENTOS DO ARQUÉTIPO POLICIAL.....</b>	<b>81</b>
4.1	DOS PONTOS DE ANÁLISE: ENTRE HAVANA E LOS ANGELES, OS DETETIVES.....	81
4.2	THE LONG GOODBYE E LA COLA DE LA SERPIENTE: SINOPSES.....	83
4.3	REIMINISCÊNCIAS DA CIDADE NO ROMANCE POLICIAL: SUAS REPRESENTAÇÕES.....	86
4.4	O DETETIVE, O CRIME E O CRIMINOSO: ENTRELACES.....	103
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A cidade é o homem que a habita. Independentemente do recorte histórico que possa ditar os padrões que definem uma cidade, seja na *pólis* grega, seja numa moderna Nova York na década de 50, a simbiose geográfica feita pelo humano em determinado espaço geográfico que lhe é familiar, molda características que o reconhecem dentro de determinada comunidade, cria padrões de comportamento, gera afabilidades e realça os desgostos.

E se o espaço urbano ou rural que definem uma cidade são de fato um reflexo do olhar intrigante do seu morador ou de quem por lá apenas passa, veraneio ser, isso mostra que da escala do humano é impossível escapar, pois entender a cidade é também entender o humano.

Segundo Sérgio Kon, urbanista brasileiro, “a cidade é a síntese do que o homem pôde construir de mais humano, o palco de seu drama.” (2008, p. 11). E resoluto de tal status teatral, não é difícil entender a importância desse espaço à literatura. Se o homem se faz nesse palco tão complexo e multifacetado, a literatura vai buscar formas também várias de lidar com essa necessidade humana.

A literatura policial é um reflexo dessa demanda, se ela surge após a organização da cidade e de suas plataformas organizacionais, tais como a configuração da instituição da polícia, por exemplo, as obras desse arquétipo literário buscam mostrar, especialmente após a década de 20, o que faz desse espaço tão peculiar aos olhos do cidadão mediano, assim como também pode fazer surgir questionamentos e críticas profundas a esse mesmo espaço.

Essa crítica surge nos apontamentos sobre a hipocrisia moral da burguesia, nas diferenças de classes, na violência cidadina, na pobreza, na amoralidade, nos comportamentos de fé e nas mais variadas formas de traição. O comportamento e compreensão humana sobre que o é certo e errado também ajudam a estabelecer um crivo de julgamento sobre as ações aceitáveis em sociedade. Além das leis, obviamente.

As leis são, em livre interpretação, uma forma de organizar a vida em sociedade, sem elas, o mundo estaria à mercê de interpretações errôneas sobre a forma como agir em diversas situações. Elas norteiam não apenas o comportamento

humano, mas também a própria cidade. A justiça moral provém desse estado inicial de justiça social que advém da ideia das leis. Se o indivíduo nasce sob estatutos previamente estabelecidos que favorecem sua existência, ele, por direito inalienável, dispõe de inúmeros recursos que o tornam nativo de determinado lugar. Além do direito que a lei lhe oferece, o indivíduo cria suas raízes idiossincráticas pelo contexto político-social do qual emerge e desde então se mostra ao mundo em sua personalidade individual.

Embora na literatura não haja leis que ditem como o texto literário deve se compor, apenas aquelas que os autores definem como suas; ao retratar o espaço da cidade, um obra literária terá de buscar seus caminhos a fim de fazer justiça a determinado lugar. Essa representação é bastante anômala, e pode engendrar por caminhos lúdicos ou realistas. Além disso, ela depende também da experiência de cada indivíduo dentro desse espaço.

Logo, cada personagem trará em si um modo de enxergar a cidade que o cerca a partir de suas experiências. Na literatura policial, esse olhar normalmente surge da demanda do ofício do detetive em desvendar mistérios, contudo, ele pode surgir, na contemporaneidade, de uma necessidade de autoconhecimento.

O que se pretende com este trabalho, não é desvendar o que significa a cidade em sua totalidade, e sim a compreensão particularizada de determinadas personagens em seus contextos de criação. Como elas enxergam a estrutura da cidade, e as experiências que nela tiveram, além dos questionamentos sobre as instituições que a regem, seus cidadãos, a moralidade, o papel da religião como provedora da ideia de pecado, a margilização de indivíduos e o poderio financeiro que divide os cidadãos, a construção da cidades em bairros, o aspecto da *mímesis* na produção dessa cidade literária, etc.

Esse olhar individualizado se dará a partir de uma perspectiva de espaço que vai além da cidade no romance policial, essa nova cena espacial, o espaço psicológico, dá, à narrativa detetivesca, acesso inquestionável à mente das personagens e faz mostrar o que antes elas, por ventura, pudessem querer esconder.

Dessa forma, passaremos por um traço histórico que relacionará os caminhos percorridos ao longo dos anos pela literatura policial, desde sua exegese com os escritos de Edgar Allan Poe (ou até anteriores a ele), até as visões mais

contemporâneas desse arquétipo, questionando como se deu a evolutiva da figura do detetive como protagonista recorrente e soberano e suas demandas atuais.

A partir da visão do protagonista, pensar a cidade do ponto de vista metafísico de quem vivencia de forma individual o lugar que habita. A romantização ou a crítica feita às cidades e aos seus habitantes.

Dessa forma, buscamos, ao final deste texto, ter compreendido, nunca de forma definitiva, as mudanças narrativas ocorridas ao arquétipo literário com relação à representação das respectivas cidades de Los Angeles e de Havana, lugares que servem de cenário aos romances estudados, *The long goodbye* (1953) e *La cola de la serpiente* (2011).

Não obstante, se faz necessário também que se faça conhecer um pouco sobre cada autor, pois além de entender melhor os caminhos escolhidos, nos ajudam a perceber que tipo de experiência pôde, de alguma forma, interferir no processo criacional de tais obras. Tanto Raymond Chandler, (1888-1959), quanto Leonardo Padura (1955- hoje) são autores reconhecidos mundialmente pela excelente produção policial, e delas emergem influências sobre autores que possam tê-los lido.

Os motivos pessoais da escolha das obras e dos autores em específico (*The long goodbye* – Raymond Chandler e *La cola de la serpiente* – Leonardo Padura) tem a ver ainda com laços criados no período da graduação. Ao estudar um pouco sobre a literatura de língua inglesa, deparei-me com os escritos de Chandler, os meus afetos, que já pertenciam a Arthur Conan Doyle, à Agatha Christie, e a John le Carré, se ampliaram a outros escritores de romance policial, como os de Chandler.

Se inicialmente, a literatura policial significava para mim algo relacionado ao prazer da leitura unicamente, a partir dessa disciplina, se tornou também uma possibilidade de objeto de estudo, e desde então, dispus-me a questionar o mundo dos detetives e seus espaços. Esta dissertação é um trabalho desabrochado a partir de um outro de conclusão de curso que já explorava a cidade no romance policial, e que já utilizava a obra de Padura como referência ao questionamento sobre o papel da cidade nos romances e a depredação que ela sofria ao ser narrada.

Após estudar as obras de Padura para o trabalho citado acima, percebi que havia uma influência severa dos escritos de Chandler, o autor chega até a citá-lo

diretamente em suas obras, inclusive em *La cola de la serpiente*, o que gerou em mim desejo de criar um traço histórico que desse conta de perceber essas influências e do que dela vem mudando ao decorrer do tempo nos romances policiais, em sua *evolutiva* como arquétipo literário. Essa *evolução* tende a mostrar como o romance policial vem se adequando às demandas sociais e a do público leitor, além de aprofundar as discussões político-sociais de seu entorno de produção, podendo, assim, serem percebidas como obras importantes para entender uma sociedade sincrônica e diacronicamente.

Os romances, que parecem ter pouco em comum por causa do contexto de criação (Estados Unidos Capitalista e Cuba socialista), partilham em si ambientes citadinos, personagens humanizados e falhos, críticas sociais relevantes, os dois compartilham a sensação de questionar a violência das grandes cidades, os dois romances apresentam protagonistas homens não realizados como humanos e frustrados com a vida. O tom decadente de ambos os detetives são semelhantes, embora os seus contextos sejam distintos, há sem dúvida, um traço no policial de Padura que foi fortemente herdado do policial de Chandler, esse eco é indiscutível e sensível.

Como herdeiros dos romances de Chandler, é importante perceber a força de seus escritos e como eles influenciam os novos escritores, mesmo a sentir esse lapso temporal de 70 anos, e mesmo em contextos de produção diferentes.

Por fim, esperamos que o estudo dessas duas obras possam nos dar um panorama das mudanças que surgiram na contemporaneidade e que nos ajude a pensar em como a sociedade reivindica suas demandas por meio da literatura. As cidades, em seus espaços reais e psicológicos, podem revelar seus males e evidenciar os bons atos das pessoas. Ela nos dá um cenário plural perfeito para diferentes contatos, esses contatos podem gerar conflitos ou amizades, evidenciar a apatia ou gerar afabilidades. É na cidade e no convívio social que se evidenciam a essência do homem, e é por meio da arte que melhor se entende o mundo.

## 2 ARQUÉTIPO AOS AUTORES, UMA IMERSÃO NO ROMANCE POLICIAL

### 2.1 O ROMANCE POLICIAL – POE E AS TEORIAS INICIAIS

O início da produção do romance policial é comumente agregado a Edgar Allan Poe (1809 – 1849) por muitos estudiosos da literatura policial, um exemplo disso é Sandra Lúcia Reimão (1983), que enxerga o escritor norte-americano como marco fundacional para o arquétipo ficcional. Sem sombras de dúvidas que o primeiro escrito de Poe, *Assassinatos na rua Morgue* (1841) influenciou e ditou as *regras* básicas que norteariam a produção do romance policial desde então.

Contudo, há estudos mais recentes que enxergam *padrões* ditos como pertencentes ao romance policial em obras anteriores a essa produção de Poe. Em sua dissertação de mestrado, Lidiane Carvalho Nunes (2014) aponta que baseada em leituras de Raimundo Magalhães Júnior, encontrou indícios de que há uma espécie de registro policial já na Bíblia com a passagem do profeta Daniel, além de outros indícios na leitura de Voltaire com *Zadig* (1747) e de Miguel de Cervantes com *D. Quixote* (1605). Ou ainda a inferência de que *Édipo rei* de Sófocles (430 a.c) teria inferências suficientes para ser apontada como o início do germes da literatura de investigação, visto que Édipo procura investigar a história da morte do pai e acaba por descobrir toda a verdade ao final da história. (NUNES, 2014).

Sendo assim, contemporaneamente, surge a dúvida sobre o momento exato do surgimento da literatura policial como tal, embora seja indiscutível afirmar que a obra de Poe influenciou muito o que viria a ser a literatura policial que foi propagada para todo o mundo pelos seus sucessores literários. Se não como precursor do primeiro registro de uma *investigação*, pela caracterização da figura do detetive como protagonista da história policial. Curiosamente, o seu detetive C. Auguste Dupin não é um policial, e sim um detetive amador que resolve casos majoritariamente de ouvido, escutando e tirando conclusões a partir do que seus clientes o trazem de informação.

Dupin possui um companheiro narrador anônimo que registra suas descobertas com olhos de admiração. Poe cria assim o que seria o exegese da estrutura da literatura de enigma posterior aos seus escritos, e deixa como arquétipo uma personagem principal excêntrica, fria e de olhar e mente analíticas sobre o mundo e

sobre os fatos que rodeiam o crime. Em *Assassinatos na rua Morgue* é assim que o narrador (parceiro anônimo) descreve Dupin:

Ele se gabava, com uma risadinha baixa e discreta, de que podia ler as intenções e pensamentos da maioria dos homens, como se tivessem janelas no peito; e tinha o costume de acompanhar estas assertivas com provas diretas e bastante assombrosas do seu conhecimento íntimo de meus sentimentos. Nestes momentos, seu aspecto era frígido e abstraído; seus olhos mostravam uma expressão vazia; e sua voz, geralmente ostentando um belo timbre de tenor, subia para um trêmulo que teria parecido resultado de atrevimento e petulância se não fosse pela deliberação e completa distinção com que era enunciada. Ao observá-lo recordava meditativamente da velha filosofia da alma bipartida e me divertia a fantasiar a existência de um duplo Dupin – o criativo e o investigador. (POE, 2017, p. 95)

Dupin parece um homem de difícil comportamento, que, absorto na investigação, se esconde por trás de uma persona completamente analítica e sem emoções para que, por meio da razão, consiga desvendar o assassinato de duas mulheres estrangeiras na rua Morgue. Assim como o comportamento mais distante e frio, a ideia do homem-detetive, o único capaz de desvendar o mistério também surge com Poe. Dupin é o único que possui esse *super-poder* ou essa mente superior, capaz de perceber o que a polícia, por sua vez, ignora. Não é de se admirar que “expressão vazia” e “aspecto frígido e distraído” sejam as características narradas pelo companheiro de Dupin, ao emergir na busca pela verdade, o detetive entra em um labirinto tão vasto em caminhos que por muito precisa atentar-se para não cometer erros. E o erro, para o detetive de Poe, ou para os detetives de romance de enigma era algo inconcebível.

É importante destacar, assim como apontam diversos estudiosos do romance de enigma, que esse arquétipo literário surgiu no século XIX, em meio à onda positivista que tomava conta da Europa. Um desses autores, que apontam a importância do positivismo, é Sandra Lúcia Reimão que defende a influência do pensamento de Comte como determinante para que essa construção analítica de narração fosse possível. Segundo ela: “O positivismo tinha [...] como pressuposto fundamental a afinação de que os fenômenos são regidos por leis. Essas leis existiriam tanto ao nível do mundo natural quanto do orgânico e do universo humano.” (REIMÃO, 1983, p. 12). Ou seja, as leis que organizam o mundo podem ser vistas na natureza, como também como uma interferência ou prerrogativa humana. Sendo

assim, não é de se estranhar que o detetive queira *organizar o mundo* que o cerca, ele está embebido em sua fonte de um pensamento que assim o conduz.

Voltando ao texto de Poe, percebemos que há nessa configuração de parceria entre o narrador e o detetive uma certa *simbiose* narrativa. O narrador não apenas se admira com Dupin como também o traduz para o narratário confuso com os métodos do detetive, embora em muitos momentos o narrador se impressione com as características do amigo. No trecho acima, o narrador é capaz de reconhecer que há uma dupla personalidade em Dupin, seu amigo não parece se assustar com esse traço, e inaugura, o que viria a ser para a literatura de enigma um elo inquebrantável entre o detetive e seu fiel escudeiro. “[...] partilhei de todas as suas outras peculiaridades, entregando-me a seus caprichos ardentes com um perfeito abandono.” (POE, 2017, p. 94). Essa fórmula de parceria seria repetida posteriormente por Arthur Conan Doyle e Agatha Christie em seus respectivos romances.

O fascínio acerca do detetive não acomete apenas o público leitor, como também o parceiro de aventura do detetive, essa fidelidade jamais é questionada na literatura policial, seja ela com Sherlock e Watson, seja em Poirot e Hastings, entre outros. Posteriormente, já no *Hard-boiled*, nos Estados Unidos, na década de 20, e com as mudanças sofridas no romance policial pelas adaptações a forma realista de narrar os crimes, a figura do fiel assistente, ou amigo espectador deixa de existir como tal, o detetive assume a figura de narrador de sua própria história e sua mente deixa de ser um lugar misterioso e passa a ser um lugar de lógica acessível e compreensível para o leitor, assim, o detetive perde seu ar de mistério e torna-se falível. O amigo-ajudante deixa de ser alguém completamente disposto e que segue o inquérito junto ao detetive e passa a ser a figura de uma secretária, que, pontualmente presta auxílio ao detetive.

Sendo assim, é necessário entender quais prerrogativas compõem o romance policial clássico. Todavia, antes de apontarmos as características-padrão do romance policial é preciso dizer que aqui há uma concomitante assertiva acerca do que viria a ser o romance policial que corrobora com Lidiane Carvalho Nunes. Em sua dissertação de mestrado intitulada “O crime como método: um estudo da literatura na obra de Mayrant Gallo”, a autora defende a ideia de que “o policial não é um gênero, é uma modalidade literária que, aliás, pode se concretizar em qualquer gênero.”

(NUNES, 2014, p. 18). Buscamos partilhar de seu ponto de vista, enxergamos o romance policial como um arquétipo criativo que pode ser comum a diversos gêneros literários, até porque sua concretização ocorre em diversos formatos como romances, contos e até em poesia. E como já vimos, a herança das *características* do policial podem ser encontradas em obras anteriores ao marco fundacional do policial com Poe, vide *Édipo Rei*, a *Bíblia*, *D. Quixote*, etc. Logo, trataremos de delimitar o tema sempre como *romance policial ou arquétipo criativo*.

Retornando de nossa digressão, segundo P.D. James, o romance policial possui uma estrutura narrativa que permite seu reconhecimento dentro desse arquétipo. E elenca 5 *regras* que compõem o policial. “Um crime central misterioso; um círculo fechado de suspeitos; um motivo e oportunidade; um detetive; uma solução.” (JAMES, 2012, p. 15) e essa seria a estrutura do romance de enigma, como veremos a seguir.

## 2.2 O ROMANCE POLICIAL DE ENIGMA

A literatura policial de enigma tem uma fórmula simples: um criminoso, um detetive, uma vítima e um crime a ser investigado. [...] No policial de enigma também chamado de clássico ou tradicional, o detetive investiga por prazer e é uma máquina de raciocinar, desvenda todos os crimes sem precisar sair de seu gabinete. Ele conta apenas com a ajuda da lógica, da associação de ideias, e o mistério mais complexo se desfaz. Geralmente, o enigma é algo banal, mas, por isso mesmo, complicado de ser percebido. (NUNES, 2014, p. 38)

O romance de enigma, ou clássico, é aquele que povoa a mente do coletivo social quando se pensa nos detetives canônicos para o tipo de obra. Nele estão situados os grandes representantes da literatura policial como Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Auguste Dupin, Philo Vance, Miss Marple, entre outros. Embora muitos detetives não-clássicos também tenham alcançado grande exposição e fama, como é o caso de Philip Marlowe, um dos detetives de nossa investigação acadêmica.

Quanto ao romance de enigma, ele foi fortemente influenciado pelos três contos de Poe, o já citado, *Assassinatos na rua Morgue* (1841), *O mistério de Maria Roget* (1842) e *A carta roubada* (1844). Com a criação desses três contos, Poe inaugurou o que seria um modelo de pensamento analítico como também para as obras policiais,

para o autor, o romance deveria ser meticulosamente pensado, e sua execução deveria considerar a importância de cada aspecto da obra, de quantidade de páginas à tese elaborada.

There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis — or one is suggested by an incident of the day — or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative — designing, generally, to fill in with description, dialogue, or authorial comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent. (POE, 1846, p. 163)<sup>1</sup>

Ou seja, não importa como a informação ou ideia venha até a cabeça do escritor, se ele possui uma tese a ser defendida, ou se o tema lhe surge como inspiração momentânea. O que determina a genialidade da escrita será a premeditação das ações das personagens e da sequência narrativa.

Existe uma grande diferença entre a narrativa do romance de enigma e o romance *Noir*, ou *hard-boiled* criado nos Estados Unidos na década de 20. O romance de enigma possui duas narrativas inerentes à história. “O romance policial de enigma é, na verdade, composto de duas histórias: a do crime e a do inquérito.” (REIMÃO, 1983, p. 22). Segundo a autora, a história do crime é narrada pela personagem que procura o detetive a fim de encontrar ajuda para resolver um mistério, não precisa ser necessariamente um crime, pode ser um desaparecimento, por exemplo. A segunda narrativa acontece quando o detetive, a parte dos acontecimentos começa a investigar, por meio da narração da primeira narrativa, a resolução do caso – o inquérito. (REIMÃO, 1983).

Então, temos no romance de enigma, uma estrutura basilar que durante algum tempo ditou a tessitura do romance policial, os cinco elementos de P.D. James e as duas frentes narrativas. Outro ponto importante no romance de enigma ou mistério é que a história não precisa ter cunho realista, as explicações, por muito, precisavam de conhecimentos específicos dos detetives sobre determinado assunto e pouco

---

<sup>1</sup> “Acho que há um erro radical no modo usual de construir uma história. Ou a história oferece uma tese - ou uma é sugerida por um incidente do dia - ou, na melhor das hipóteses, o autor se põe a trabalhar na combinação de eventos marcantes para formar apenas a base de sua narrativa - projetando, geralmente, para preencher com descrição, diálogo ou comentário autoral, quaisquer que sejam as fendas de fato ou ação, podem, de uma página para outra, tornar-se aparentes.” (Tradução nossa)

condiziam com o cérebro de um cidadão mediano. O romance de enigma também não se preocupa com os aspectos sociais, tudo que ele quer é gerar um bom mistério para que o leitor siga as pistas e consiga (ou não) descobrir o crime. Chandler, autor de nosso estudo e produtor do romance *Noir*, outra modalidade de policial, vai falar sobre esse afastamento do real tão recorrente ao romance de enigma que posteriormente deixa de ser seguido pelos escritores desse arquétipo literário. Segundo ele:

Se o romance de mistério chega a ser realista (e raramente ele o é), ele é escrito dentro de um certo espírito de distanciamento; do contrário, só um psicopata iria querer escrever ou mesmo ler uma história desse tipo. (CHANDLER, 1997, p. 394)

Chandler realça o distanciamento que o romance de enigma tem com relação ao real, pois, se assumíssemos um fala realista ao romance policial de enigma, ela perderia as excentricidades que só o detetive de enigma é capaz de produzir, como o conhecimento sobre venenos que Sherlock demonstra, por exemplo. Seu intelecto pouco tem relação com o real, é uma mente preparada apenas com o que lhe convém para exercer sua profissão, deixando de lado suas relações emocionais ou afetivas.

A construção do detetive no romance de enigma permeia o caminho da razão, contudo, a verdade por trás da personagem nunca é vista às claras, primeiro porque um narrador homodiegético<sup>2</sup> não é capaz de fazê-lo e segundo porque o detetive não se deixa mostrar, logo, sua verdade é um lugar obscuro ao leitor. Logo, podemos facilmente questionar a verdade, porém quase nunca a razão desta personagem. Mas, “E o que é a razão? A razão é aquilo em que todos estamos de acordo – todos ou, pelo menos, a maioria. A verdade é outra coisa, a razão é social, A verdade, em geral, é completamente individual, pessoal e incomunicável.” (UNAMUNO, 2011, p. 88–89). Sendo assim, escondido pela inquestionável razão social, o detetive, enquanto indivíduo, consegue esconder sua verdade. E é também nessa conjuntura do obtuso que habita as motivações para cumprir as demandas da profissão, por exemplo. Embora seja fortemente defendida a tese de que o detetive é como é por causa de uma habilidade incomum (ao menos no romance de enigma) e também por ser portador de uma forte moralidade que busca a ordem social, a motivação mais forte ao detetive, para executar tal ofício no romance clássico, parece ser encontrar uma forma de aliviar o tédio de uma vida burguesa sem propósito maior.

---

<sup>2</sup> Narrador personagem que não é o protagonista.

Então temos duas questões com relação ao romance de enigma, primeiro que não era possível adentrar ao subjetivo do detetive, (logo, desconhecemos suas motivações) pelo que já foi comentado acima e segundo que a relação da narrativa com a realidade era, no mínimo, conflituosa. Dessa forma, não é difícil associar que a ideia de ausência de realismo afastasse o romance policial de enigma de uma representação social e urbana mais fidedigna, simplesmente porque os autores não se interessavam em fazê-la. O romance de enigma coloca o crime em altas camadas sociais e dá a ele um tom de mistério e o torna agradável de consumir. Essas características permeiam as obras de Poe, Agatha Christie, Conan Doyle, Van Dine, entre outros autores pioneiros, adeptos do clássico. Contudo, esses dois fatores foram *a posteriori* quebrados com o advento do romance policial *Noir*.

Contudo, antes de considerarmos as mudanças ocorridas no *Noir*, é importante saber que boa parte da crítica acadêmica questiona o arquétipo criativo policial por considerá-lo rígido e sem evolução ao longo dos anos. O que consideramos um grande equívoco da crítica, visto que a comparação entre obras policiais de forma diacrônica nos dá ampla perspectiva de mudança e adaptações com relação não apenas ao detetive, mas também aos elementos que compõem uma narrativa, como o espaço, por exemplo.

Ainda no século XX, G. K. Chesterton já declarava sua defesa a favor do romance policial, em postura oposta aos que diziam que a literatura policial estaria esgotada em si, e que a *fórmula* incansavelmente repetida de reproduzir crimes e estruturas narrativas traria cansaço ao leitor desse tipo de livro, como já vimos, o autor defendia a adaptabilidade e *evolução* do romance detetivesco.

What used to be called the police novel will expand into the novel where the problems are too subtle to be solved by calling in the police; but I cannot do without the criminals. And if modern writers are going to ignore the existence of crime, as so many of them already ignore the existence of sin, then modern writing will get duller than ever. (CHERSTERTON, 2011, p. 25)<sup>3</sup>

O romance policial não poderia morrer para Chesterton porque o crime não pode ser ignorado, nem na realidade social, nem na literatura. E a literatura policial

---

<sup>3</sup> “O que costumamos chamar de romance policial se expandiu para um romance onde os problemas são muito sutis para serem resolvidos apenas chamando a polícia; mas não se pode fazê-lo sem os criminosos. E se os escritores modernos estão ignorando a existência do crime, muitos deles também ignoram a existência do pecado, então a escrita moderna será tão entediante como nunca foi.” (Tradução nossa)

teria uma problemática tão *sutil* que pede uma reflexão mais profunda sobre a sociedade, uma reflexão que vai além do ofício do policial em prender criminosos ou garantir a lei. Essa dualidade em dividir o protagonismo do romance policial existe desde que se começou a estudar essas obras. O detetive funciona em espécie de parasitismo social com o criminoso, afinal sem crime ou mistério, não há o que se investigar, a dualidade entre o agente da lei e o deturpador da ordem social é o *Yin e Yang* do romance policial. Sendo assim, o criminoso acaba também ganhando destaque no romance policial, ele precisa estar a *altura* da genialidade do detetive, vide o professor Moriarty nas histórias de Sherlock Holmes. Caso seja, ao menos no romance de enigma, um criminoso medíocre, seu crime não trará entusiasmo ao detetive.

E não apenas a essa *dualidade* se dá a atenção sobre o criminoso, em sua tese de doutorado, Lucas Antunes Oliveira faz um traçado da história do criminoso dentro da literatura policial, apontando ser talvez anterior ao foco sobre o detetive já nos romances de enigma. Segundo ele, o estilo surgiu com a narração das histórias dos *bons bandidos*, o que nos remota à literatura picaresca espanhola. Segundo ele:

Os “bons bandidos” remontam pelo menos aos movimentos sociais de contestação ao regime feudal, que ganhavam força com o declínio do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI, e tem como protagonista os criminosos que vão de encontro ao poder autoritário da aristocracia reinante. (OLIVEIRA, 2016, p. 93)

O que parece haver em comum entre a construção do ideário do *bom bandido* e posteriormente do detetive policial é o vínculo incontestável com a realidade social; se a figura do bandido buscava romper com as injustiças do sistema feudal, o detetive do século XIX buscava manter a ordem que a polícia não conseguia. Contudo, como aponta Mandel, o *bom bandido* não era necessariamente uma figura do bem, como se pode pensar.

Anton Block convincentemente demonstrou que esses rebeldes eram na realidade tudo, menos beneméritos, além de serem capazes de explorar, com perversidade, os camponeses se aliando aos proprietários locais contra o poder central. (MANDEL, 1988, p. 17)

Os *bons bandidos* não eram tão *bons* assim, e aparentemente fugiam do ideário de Robin Hood tal qual nós conhecemos. Mendel ainda afirma que a literatura policial

seguiu um caminho de inversão dos papéis empregados no sistema feudal. Se nesse período as instituições de governo eram vistas como injustas e cruéis, e o bandido era o centro narrativo, com a instauração da polícia, o detetive torna-se esse representante da lei e o *bom bandido* acaba marginalizado, logo, os papéis sociais se invertem. “O herói bandido do passado se tornou o vilão de hoje, e o representante da autoridade vilã do passado, o herói dos nossos dias.” (MANDEL, 1988, p. 17).

No período de estabelecimento das *regras* do romance policial tal qual o entendemos hoje, o bandido não pode ser visto como um agente do bem, mesmo que ele possua uma boa argumentação que *justifique* o crime, e esse pensamento persiste até os dias de hoje, já que o antagonismo ao detetive precisa colocá-lo em má posição. O bem é sempre o detetive, mesmo que haja deslizes legais.

Voltando à citação de Chesterton acima, ele fala que a literatura policial está interligada a uma ideia de pecado que é impossível de ser descartada. “And if modern writers are going to ignore the existence of crime, as so many of them already ignore the existence of sin [...]” (CHESTERTON, 2011, p. 25). O crime pode ser entendido como a contravenção social para as leis de determinada cidade ou país, contudo, essas leis também podem ser relacionadas a uma ideia cristã de pecado. Os crimes mais comuns em uma obra policial são também pecados; não matar, não roubar, não ser adúltero. Ignorar a importância do que é dito na literatura policial é também ignorar a existência e prática desses pecados. Para P.D. James “A fantasia que o mistério proporciona é de escape de um estado de inocência anterior ao pecado, e a força motriz por trás da divagação é o desconforto de uma culpa não reconhecida.” (JAMES, 2012, p. 149). Para essa autora, o pecado está em todos os indivíduos, e ao entrar na fantasia conseguimos um estado anterior a ele, a ilusão da pureza, que logo é quebrada pela ação humana dentro da narrativa. Por ela podemos tomar ciência dos nossos pecados e reconhecer nossa culpa perante a sociedade. Em alguns casos, o pecado é atrelado à cidade. “Prazer em conhecê-lo, sr. Marlowe. Pelo que vejo, vem de Hollywood, a capital do pecado.” (CHANDLER, 2014, p. 73)

Além da cidade, o criminoso é a ponte entre o leitor e o pecado. É a partir dele que refletimos sobre nossas falhas, pois o indivíduo cheio de falhas (assim como o criminoso) está inapto a viver em sociedade. A partir da criação do romance de enigma no século XIX e com a influência do pensamento positivista, a figura do criminoso

passa a ser vista como alguém incapaz de pensamentos coesos, um ser doente, sendo assim um *inimigo social*.

Ao lado dessa concepção de criminoso como um inimigo público, um inimigo social, veremos também que a figura do criminoso é patologizada. O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados.” (REIMÃO, 1983, p. 14)

Um exemplo bem contemporâneo dessa forma de pensar é o criminoso de *Inferno* (2013) do escritor norte-americano Dan Brown. Ciente da diacronia entre o estabelecimento da *regra da doença* de P.D James e o ano de produção de *Inferno*, podemos perceber que na obra, o escritor e simbologista Robert Langdon (personagem principal e detetive) acaba tendo como antagonista, Bertrand Zobrist, um cientista genioso que *entende* que a espécie humana está a beira de um colapso populacional e busca uma forma de equalizar esse descontrole. Sendo assim, Bertrand cria um vírus capaz de tornar estéril metade da população mundial a fim de conseguir controlar o número de nascentes vivos para que os recursos naturais não se esgotem e que as pessoas não precisem matar umas as outras por falta de água ou comida, por exemplo, em um futuro próximo.

- Bertrand criou um vetor viral. É um vírus fabricado de forma intencional para inserir informações genéticas na célula que está atacando. [...] em vez de matar a célula hospedeira, um vírus-vetor insere nessa célula um fragmento de DNA predeterminado e basicamente *modifica* o genoma da célula. (BROWN, 2013, p. 419)

Assim, o crime é muito mais sofisticado na contemporaneidade do que no romance policial clássico. E embora Langdon encontre um adversário a sua altura em termos acadêmicos, ele possui, ainda assim, uma mente doente. Mesmo que Zobrist não tivesse a intenção de matar nenhum ser vivo, sua violação genética ainda configura um crime, mesmo que aqui seja um biológico. O criminoso aqui é um indivíduo doente pelo desejo de controlar o futuro do mundo e das pessoas, e por interferir diretamente no destino biológico dos indivíduos. Além disso, Bertrand estava doente de fato, pois ele enfrentava um câncer. Sendo assim, ciente de sua morte iminente e da urgência de sua curta vida, Bertrand entende a célere demanda de pôr seu plano em prática. Como apontou Reimão acima, aqui, a genialidade é acompanhada pela doença. Um criminoso patológico mental que utiliza a lógica para

justificar a necessidade de crime. De toda forma, a ideia de pecado e/ou doença seguem sendo motivações frequentes na contemporaneidade, mesmo que apareçam de forma mais indireta.

Além disso, é interessante pensar também em como as definições de crime são distintas na modernidade quando comparadas ao romance clássico, se nos contos de Poe e cia, os crimes sempre acabavam sendo de ordem semelhante ao pecado de forma direta: como o assassinato, o adultério ou o roubo. Na contemporaneidade, temos um debate mais aprofundado do que viria a ser crime e sua ligação com o pecado. Ainda em *Inferno* as personagens refletem sobre os atos de Bertrand com o vírus não-letal.

- Isso é terrorismo biológico... [...] É mudar quem nós somos, quem sempre fomos, no nível mais fundamental.

- Bertrand não pensava assim. Ele sonhava ser capaz de consertar a falha crucial da evolução humana: o fato de a nossa espécie ser prolífica demais. Somos um organismo que, apesar do intelecto ímpar, parece incapaz de controlar a própria quantidade. (BROWN, 2013, p. 421)

Os atos de Bertrand ainda são considerados crimes, mas *a priori*, a discussão já não é tão direta aos mandamentos originais, “Não matarás”, por exemplo. Muito porque o criminoso aqui não mata ninguém e sim impede o nascimento. Então o crime aqui se dará pelas leis sociais que definem a convivência dentro de um país, ou ainda uma legislação universal feita pelo homem, não mais pelos ensinamentos do Deus cristão. A organização social é quem dita o crime, não mais o pecado. Além disso, não apenas o criminoso não se importa com os mandamentos de Deus, como acha que é completamente capaz de melhorar a *criação divina*.

Um pensamento como o de Bertrand não era possível no romance policial clássico. Seja porque a ciência não havia alcançado tal status tecnológico, seja porque as reflexões eram sobre a hipocrisia de uma sociedade burguesa praticante de pecado mais básicos como o adultério, por exemplo e não o controle da natalidade mundial.

Por último, o romance de enigma não pensava de forma aprofundada a cidade na qual o romance se situa, antes ela serve apenas como pano de fundo à história. Sendo assim, a cidade era ignorada ou diminuída no romance de enigma, e era bastante comum recorrer a narrativa interioranas ou em vilas mais afastadas dos

centros urbanos como acontece em alguns romances de Agatha Christie, por exemplo.

O romance policial clássico centrava suas preocupações na fabricação do mistério, sempre crível e explicável, na construção de um detetive de inteligência superior aos outros cidadãos, logo o único capaz de resolver o mistério. Além de surgir como forma de amenizar o tédio social, logo, o consumo dos romances policiais clássicos não visavam a crítica social ou à moralidade cristã, apenas se preocupavam em ser um passatempo possível e agradável aos leitores.

Dessa forma, as preocupações em retratar as críticas sociais vão emergir na literatura policial a partir do romance *Noir* ou Série Negra, que surgiu nos Estados Unidos na década de 20 com os escritos de Dashiell Hammett. E é graças ao *Noir* que as mazelas sociais começam a ser vistas de forma mais clara.

As mudanças decorridas da transformação do romance policial corroboram muito com o que Chesterton afirmou acima, de que o crime é um dos interesses mais básicos à literatura, afinal “A literatura policial não apenas tematiza a violência: ela lhe atribui sentido.” (OLIVEIRA, 2016, p. 11), e como vimos com o texto de Dan Brown, ele não se esgota facilmente porque se reinventa e porque as questões em discussão sempre acompanham as demandas sociais e dos espaços aos quais pertencem tais textos. Com isso, o romance *Noir* vem trazer mais realismo ao arquétipo literário. Nele surge uma preocupação maior com o espaço, a representação mais detalhada da cidade, suas deficiências e a humanização da figura do detetive.

### 2.3 O NOIR – AS MUDANÇAS NO ARQUÉTIPO FICCIONAL, DO DETETIVE À NARRATIVA

O romance detetivesco, no início da década de 20, nos Estados Unidos, sofre intensa modificação em sua estrutura. Os interesses sociais já não comportavam uma figura tão enrijecida como era o detetive clássico. A corrida pelo desenvolvimento das cidades, das vias urbanas, das ferrovias e meios de transporte, pelas demandas do proletariado, pelo acesso aos bens de consumo e a exigência de um realismo ao romance de massa fez com que a literatura policial mudasse sua forma.

O cenário ideológico dita o tom dessa mudança, se o romance policial clássico havia emergido diante das ideias positivistas e de uma burguesia entediada que buscava esquecer dos problemas diários embecendo-se com histórias aventureiras; contudo inofensivas; como forma de expurgar seus pecados; o leitor do romance policial *Noir*, ou *Hard-boiled*, enfrentava uma cidade fria, repleta de disputas entre gangues locais, desemprego; o que favorecia o aumento do número de crimes; corrupção, e uma necessidade quase compulsória de ganhar dinheiro em grandes quantidades, ou seja, uma população não tão otimista na razão pura – no positivismo. Os detetives tiveram de se adaptar a essa nova realidade.

Nos Estados Unidos, Hammet e Chandler mostravam e exploravam os grandes levantes sociais dos anos 20 – o desrespeito à lei, a corrupção, a lei seca, o poder e a violência dos gângsteres notórios, o ciclo de progresso e depressão – criando detetives que estavam acostumados a esse mundo e podiam enfrentá-lo em seus próprios termos. (JAMES, 2012, p. 77)

O responsável pela criação do tipo literário foi Dashiell Hammet, que até então escrevia textos para revistas de *pulp fiction*, a pioneira foi a *Black Mask Magazine*, textos massificados e vendidos a preços muito baixos para consumo imediato. Não demorou muito para que Raymond Chandler seguisse o caminho de Hammet, e os dois juntos acabaram por se tornar os grandes expoentes dessa *fiction*.

Várias são as mudanças que ocorrem nesse período de produção, entre elas as mais notórias são as que envolvem a narrativa, o detetive e a relação do crime com a cidade na qual o romance se situa.

Se no romance clássico a narrativa podia ser dividida em duas partes como vimos anteriormente entre narrativa do crime e narrativa de inquérito, no romance negro, esse movimento é quebrado. “No romance negro a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação. Não se trata de reconstituir um crime passado e seu desvendamento, mas de atuar lado a lado com o(s) criminoso(s) e tentar adiantar-se a ele.” (REIMÃO, 1983, p. 60). Então no romance negro não há a divisão entre as narrativas e sim uma narrativa focada em evitar que o crime aconteça. O que não impede que outros crimes aconteçam no meio da narrativa.

Em *A dama do lago* (1943) de Raymond Chandler, a história se dá em torno da tentativa de Marlowe de encontrar a desaparecida senhora Kingsley, esposa de um executivo bem sucedido de Los Angeles. Contudo, ao seguir os passos da senhora desaparecida, Marlowe acaba encontrando um corpo flutuando (inicialmente o de Muriel Chess) em um rio em Puma Point. Ou seja, Marlowe acaba por presenciar o resultado de um crime, o que não necessariamente teria relação com o desaparecimento da senhora Kingsley. Mais à frente, na narrativa, Marlowe acaba por descobrir que o corpo realmente pertencia à Crystal Kingsley, a mulher desaparecida que dá início à história. O fato é que a narrativa do crime não vem ao detetive como uma narração, o que antes era comum ao romance policial clássico. No *Noir*, o detetive faz parte da ação, mesmo que a ação tenha sido cometida previamente, cabendo a ele descobrir a história por trás do crime prévio. Isso ocorre em sua tentativa de acompanhar o criminoso e impedir o crime ou até mesmo de forma não intencional, descobrindo as evidências por acaso.

Outra importante mudança com relação à *evolução* do romance policial pós Primeira Guerra Mundial se dá no aspecto que evidencia a cidade. Se antes, no romance clássico, a cidade não configurava um aspecto de grande densidade na obra detetivesca devido ao confinamento imposto ao detetive por si mesmo; no romance negro, o detetive é, em si, uma persona ideal à cidade na qual habita. Ela (a cidade) é, antes de mais nada, de aspecto violento, difícil e que não permite que seus cidadãos vivam de forma tranquila, sem a preocupação com a violência das ruas.

A corrupção, a violência e o crime encontravam-se em evidência, não apenas na periferia da sociedade americana, mas no seu próprio âmago. [...] A partir das origens, então, o romance policial norte-americano apresentou o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que entre os ingleses. (MANDEL, 1988, p. 79)

O *Noir* apresentou o crime como um fenômeno que pertence a todas as classes, pois a moralidade da sociedade norte-americana como um todo era bastante questionável, especialmente entre os ricos empresários. Sendo assim, narrando essa nova sociedade, o romance policial narrava também as cidades que se formaram com base em vícios e marginalização, pelos pecados, especialmente o da luxúria. Contudo, há ainda uma falsa moral pertencente aos cidadãos mais afortunados carregados de hipocrisia.

No policial *Noir*, a cidade se revela corrupta, suja, com indivíduos violentos e cheios de vícios: drogas, álcool, cigano, sexo. A justiça não existe, nem sempre há solução para os crimes, nem punição para o culpado, e a lei e a moral são movidas pelo dinheiro, é ele que impera nas relações sociais. (NUNES, 2014, p. 45)

Então, pela primeira vez ao arquétipo literário, a estrutura do romance detetivesco poderia contar com uma narrativa diferente da clássica, logo permitir que o final da história seja distinto, que o detetive se torne alguém falível, e que sua mente possa ser algo questionável às personagens que o acompanham. A cidade também já não é vista da mesma forma, suas instituições não garantem a justiça à população, pois o poder está nas mãos de poucos indivíduos endinheirados. Sendo assim, a violência parece se impor de forma mais incisiva sobre o mistério. O mistério desperta a narrativa, mas a violência acompanha o detetive durante a história, denunciando o fato de que o detetive assim se comporta, pois adaptado ao sistema, ele age de forma coerente a essa realidade.

O crime na América foi fortemente influenciado pelas demandas capitalistas que emergiam socialmente. E o fator econômico foi predominante para impulsionar a ação de estelionatários e assaltos a agências econômicas. “Com a chegada da Depressão, ocorreu um novo e assustador impulso a todo tipo de crime – assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante esses assaltos são os exemplos mais marcantes.” (MENDEL, 1988, p. 59). O *Noir*, que se importava com a *realidade* local, inspira-se também nessa contingência de notícias para criar suas narrativas. Contudo, essa crítica é específica de determinada cidade, nunca conseguindo abarcar a totalidade do sistema de governo. “É sempre a estrutura do poder local que é denunciada nos livros de Chandler e nunca a estrutura nacional”. (MENDEL, 1988, p. 65). Isso mostra que não apenas a cidade é uma unidade de medida importante para a hermenêutica do romance policial, como também que a oposição-crítica feita pela obra policial divide em partes os problemas do país, ele, como um todo, é impossível de ser representado, muito pelo fato de que o detetive é alguém muito apegado geograficamente a determinado lugar.

O *Noir* trouxe uma preocupação com o espaço que até então não era tão aprofundada no romance policial clássico. A partir das cidades foi possível pensar a violência, as instituições de poder, a distribuição de renda, a fragilidade do ser humano

diante do crime e de situações horrendas e a moralidade. A relação entre a ficção e a realidade tornou-se mais tênue. “O fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de uma imaginário que traduz elementos da realidade.” (BRANDÃO, 2013, p. 34). Não é de se estranhar então que o romance negro tenha utilizado então elementos reais da sociedade americana na época.

Por ser urbano, o romance policial *Noir* absorve todas as esferas da vida urbana dessa década de 20, a revolução industrial e as inovações tecnológicas de então passam a compor o ambiente da obra, ditando seu tom, estilo e lógica.

No romance com o calejado detetive particular, a revolução da trama, cenário, estilo e solução também remonta às inovações tecnológicas: o que a fotografia e as estradas de ferro foram para os antigos romances policiais, o cinema e o automóvel são para o *roman Noir*. (MENDEL, 1988, p. 68)

Marlowe, o detetive de Chandler, por muito deixa claro sua admiração pelos carros, como nessa passagem de *O longo adeus*: “Sobre os ombros, havia jogado um casaco de *mink azul*, que quase fazia o Rolls Royce parecer um automóvel qualquer. Bem, nem tanto. Nada conseguiria isso. (CHANDLER, 2011, p. 7). Ainda no mesmo romance, Marlowe ressalta a *comercialização* do cinema e das transações que essa indústria operava em Hollywood. “O bar estava vazio. Três compartimentos antes do meu um casal moderninho vendia um para o outro partes da Twentieth Century-Fox, com gestos dos dois braços em vez de dinheiro. (CHANDLER, 2011, p. 91)

O fato é que o tom da importância dos acontecimentos da cidade dos romances de Chandler e de Hammet era dado pelo entorno. E por ser um ambiente de intensa comercialização capitalista, luxo e riquezas, as hipocrisias não eram obliteradas de suas narrativas, e o luxo contrastava com a baixeza da moralidade de uma classe rica porém amoral.

Outro importante componente que sofre transformação no *Noir* é a figura do detetive, em sua *evolução*, o detetive deixa de ser uma figura esguia e apática, vide Holmes e Poirot, para se tornar alguém de características rudes, que reage à crueldade que percebe na cidade. Vamos ver a descrição de algumas características dos principais representantes do *Noir*, Sam Spade e Philip Marlowe.

O maxilar de Samuel Spade era longo e ossudo, e seu queixo, um V proeminente sob o V mais flexível da boca. Os olhos amarelo-pardos eram horizontais. [...] o cabelo, castanho-claro, descia das têmporas altas e achatadas, em ponta sobre a testa. Dava a impressão um tanto divertida de um demônio loiro. (HAMMETT, 1957, online)

Pouco se diz sobre as habilidades do detetive, antes o narrador se apega a descrevê-lo fisicamente, coisa que não se fazia no romance clássico com tamanho empenho. O fato é que no *Noir*, o detetive possui uma aparência não muito elegante e quase feia, marcado pela experiência de combater o crime e de lidar com tantas atrocidades.

No caso de Marlowe, é uma auto-descrição, muito voltada também para as experiências desse detetive, não apenas na profissão, mas, acima de tudo, pelas suas experiências pessoais como um indivíduo com passado, que cresceu e mora nessa cidade de Los Angeles, demonstrando essa *humanização* do detetive que o *Noir* trouxe para a literatura. Ele agora não é apenas falível, mas é também uma pessoa com história, com problemas mundanos.

- Cabelos castanho-escuros, alguns grisalhos. Olhos castanhos. Altura, 1,85m. Peso, cerca de oitenta quilos. Nome, Philip Marlowe. Ocupação, detetive particular. [...]

- O senhor se esqueceu de me mandar abrir a boca. Tenho algumas bonitas obturações, um maravilhoso pivô de porcelana e uma jaqueta no valor de oitenta e sete dólares. [...] Esqueceu-se de olhar dentro do meu nariz também, chefe. Operação de septo feita por um bom açougueiro. Duas horas de trabalho naqueles tempos. Estou sabendo que hoje se faz em vinte minutos [...]. Estou apenas contando. São as coisas pequenas que devem ser levadas em conta. (CHANDLER, 2011, p. 56-57)

Para Reimão, a literatura *Noir* serve como paródia à literatura policial clássica, (REIMÃO, 1983). Nessa passagem é possível sentir a ironia de Marlowe com respeito à especificidade da função de detetive “coisas pequenas”, das *pistas* deixadas pela narrativa e da paranoia que revestia o policial clássico. Nela, tudo era relevante, e as miudezas garantiam ao leitor um trabalho árduo na tentativa de buscar a verdade. Essas histórias sobre a vida de Marlowe que parecem irrelevantes à narrativa principal, surgem como um segmento que aproxima a vida do detetive com a do leitor, um conjunto de experiências anterior ao romance que demonstra sua mortalidade ou o quanto ele é comum.

O *Noir* inaugura o que vem a ser o rompimento primeiro com o romance policial clássico, primeiro, a narrativa não precisa mais ser dividida entre crime e inquérito, segundo, o detetive não precisa mais ser uma figura analítica sem passado e sem expressão, seu mundo mental agora pode ser acessado porque um narrador autodiegético é responsável pela narrativa. Ele também trabalha sozinho, e não porque estava entediado, mas porque precisa do dinheiro para sobreviver a esse contexto difícil de uma cidade urbana e capitalista norte-americana, ele não é sentimental e não se apega facilmente a outras personagens, embora fraqueje com relação a belas mulheres. O criminoso pode ainda conter um elemento patológico, mas as esferas do crime giram em torno das questões de dinheiro ou dos elementos passionais, o adultério sendo o principal deles. A moralidade cristã é completamente corrompida pelos interesses pessoais. E a cidade ganha imenso destaque à narrativa, no *Noir* o detetive é o ambiente que o cerca.

Contudo, não é de se admirar que haja mudanças ainda na representação do detetive contemporâneo. Nas produções posteriores ao *Noir*, encontramos ainda outros pontos de construção dessas personagens que ganharam destaque. Mario Conde é o nosso representante do romance policial contemporâneo, e ele nos aparece dotado de sentimentalismo e apego a sua cidade. A fim de aprofundar mais a relação entre os dois detetives estudados, Marlowe e Mario Conde, veremos como eles funcionam em comparação.

#### 2.4 DOIS PROTAGONISTAS: UM PRELÚDIO DO DETETIVE CONTEMPORÂNEO

Philip Marlowe e Mario Conde são os detetives dos autores estudados neste trabalho, respectivamente pertencentes a Raymond Chandler e Leonardo Padura Fuentes. Marlowe é um detetive profissional autônomo estadunidense que mora em Los Angeles na década de 20. Já Conde é um ex-policial aposentado (na maioria dos romances de Padura) havanês que realiza as investigações como um trabalho regulamentado.

Conde é posterior a Marlowe, como vimos de antemão, o *Noir* surge em contrapartida às necessidades do romance policial clássico. Na série negra, há a

drástica mudança na configuração do detetive, nela a *humanização* do protagonista é peça-chave para o desenvolvimento do estilo detetivesco nessa nova configuração. Marlowe seria “um detetive plenamente humano, ou talvez pudéssemos afirmar tratar-se não mais de um detetive, mas de um homem que casualmente investiga.” (REIMÃO, 1983, p. 77). É aquele que recebe um valor *justo* pelo seu trabalho, e trabalha para sobreviver, é sempre contratado pelos seus clientes, mas que também se permite o envolvimento emocional com as pessoas envolvidas no caso.

Em comparação a Mario Conde, temos um processo semelhante, há nele a permanência dessa ideia de *humanização* tão cara ao *Noir*. Contudo, a personagem de Padura é um policial (no romance “O rabo da serpente”) não muito adepto da violência, além de ter respaldo da instituição policial, assim ele busca investigar os casos sem que para isso precise impor a força policial. Às vezes os casos chegam a Conde como uma forma de prestar um favor à alguém conhecido. Por ser já investigador da polícia, Conde não consegue manter as investigações longe dos olhares da instituição à qual se filia.

O detetive de Padura pertence ao *Neopolicial*, termo alçado por Paco Ignacio taibo II, mas com o qual Padura fortemente se identifica. Nele reverbera-se um novo estilo de escrita que partiu da premissa do *Noir*, e chegou à contemporaneidade renovado pelas ideias políticas que circulam na América Latina. O *neopolicial* entendeu quais eram as demandas realistas do romance *noir*, e adaptou-as ao contexto latino, muito em virtude das diferenças governamentais entre esses países.

Assim, o neopolicial ibero-americano, seguindo os passos de seu antecessor *hard-boiled*, procurará discutir os problemas sociais de suas conjunturas, utilizando o motivo do crime para abordar a realidade dos regimes autoritários na América Latina e o contexto pós-ditatorial na península ibérica, marcado por um notável tom de desencanto e frustração com a nova realidade de seus países. (OLIVEIRA, 2016, p. 127)

Esse desencanto é muito sentido na fala de Conde “[...] em Havana, não havia mais carnaval nem manifestações espontâneas (não importava o que diziam os jornais, sempre tão eufemísticos), embora houvesse intermináveis apagões diários e um imenso calor para o mês de maio.” (PADURA, 2011, p. 18). Havana segue, segundo a experiência de Conde perdendo sua voz e suas tradicionais manifestações.

Esse desencanto acaba por revelar uma Havana decadente e cheia de problemas sociais.

Já com relação ao detetive, ele é, no *hard-boiled*, alguém comum, aspecto esse que se mantém no romance policial contemporâneo até certo ponto, porque embora Mario Conde não possua talentos sobrenaturais de dedução, ele pertence a força policial, logo, sua profissão não o torna tão *comum* perante a sociedade. Nesse sentido, Marlowe parece ser mais ordinário, justamente para que se misture facilmente entre as pessoas. Quanto a descrição do detetive no *Hard-boiled*, vamos ver o que Chandler tem a dizer sobre seu detetive Philip Marlowe:

Ele é relativamente pobre, ou não seria detetive. É um homem comum, ou não poderia andar entre as pessoas comuns. Tem caráter, ou não seria conhecedor de sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e também não aceita insolência da parte de ninguém. (*Nem da polícia*). (CHANDLER, 1997, p. 412 – grifo nosso)

Marlowe é incorruptível, mesmo pobre, não aceita desvios de interesses que o tirem do caminho da ordem social. Ele já não pertence à burguesia, e sim a um proletário com imensa dificuldade financeira. Por isso é de se estranhar que consiga manter essa honradez vivendo sob um regime capitalista extremamente consumista como é o que acomete Los Angeles. A seguir temos uma passagem de *A dama do lago* no qual o seu contratante (o Sr. Kingsley) tenta *comprar* o depoimento de Marlowe à polícia a fim de encobrir o envolvimento de sua esposa desaparecida (Crystal Kingsley) com a morte de seu amante (Lavery).

- Mas não posso encobrir um assassinato, mesmo por um bônus de dez dólares. A arma tem que voltar pra lá.  
 - Eu estava pensando em mais dinheiro do que isso. – disse ele, calmamente. – Estava pensando em quinhentos dólares.  
 - E o que espera comprar com eles? (CHANDLER, 2014, p. 121)

Se incorruptível, Marlowe contudo, não apresenta uma personalidade muito amigável. Mario Conde; embora mantenha esse caráter incorruptível intacto herdado do *noir*, parece mais amigável e aceita se relacionar bem, não apenas com as personagens envolvidas no caso como também com a polícia. Essa característica é muito idiossincrática do romance *neopolicial*, pois nele a instituição da polícia deixa de ser vista com olhos suspeitos pelos cidadãos da cidade. Coisa que não acontecia no romance negro. Sendo assim, por não duvidar da polícia, o detetive não precisa

mais demonstrar agressividade quanto à instituição, nem com relação às outras personagens. Dessa forma, a abordagem é outra: “Curiosamente, os detetives contemporâneos agem como se precisassem conquistar a confiança das pessoas interrogadas para adquirir informações sobre o crime, e não como se fossem autoridades policiais às quais os cidadãos devem explicações.” (MASSI, 2009, p. 364)

- Tás bluto, Conde.
- Más bruto estás tú. Esto no cosa de chinos... Tú sabes bien cómo funciona todo esto, tu hija es policía y ella me dijo que tú podías...
- Mi hija es cubana. Y no puede hablar por mi abultada de paciencia china si quería entrar en el meollo de aquel centro chino. – Más tópicos, me cago em diez. – Atacó entonces con fuerza y cautela. (PADURA, 2011, p. 38)<sup>4</sup>

Mario Conde jamais usa a força física ou seu poder como policial se não for devidamente obrigado pelas circunstâncias. A *cautela* que acomete Conde, não é possível a Marlowe, embora ambos funcionem dentro de cidades dominadas pela marginalidade e pela corrupção. Talvez porque muito da força física empregada por Marlowe surja em revelia à polícia, e Conde, como membro dessa instituição consegue inferir outros caminhos dado o seu status como policial.

Essa maleabilidade ou *amolecimento* da personalidade do detetive *neopolicial* permite que ele consiga estabelecer relações mais duradouras. Mario Conde, por exemplo, não apenas mantém um círculo de amizade perene nas obras de Padura, como também consegue se apaixonar e manter esse sentimento pelas mulheres ao longo dos livros. Sempre saudosos, relembra seus romances do passado, sem abrir mão de vivê-los no presente. “Cinco meses atrás, a principios de aquel mismo año 1989, Mario Conde había regresado a aquella casa y a la vida de Tamara, la muchacha de la que se había enamorado hasta el dolor cuando coincidieron, casi veinte años antes, en el Preuniversitario de La Víbora.” (PADURA, 2011, p. 76)<sup>5</sup>. Enquanto para Marlowe é impossível deixar o tempo narrativo do presente, Mario

---

<sup>4</sup> - Que bulo, Conde.

- Mais burro é você. Isso não é coisa de chinês... Você sabe bem como isso tudo funciona, sua filha é policial, e ela me disse que você podia...

- Minha filha é cubana. E não pode falar por mim.

O policial contou até dez. Precisaria de uma paciência chinesa para chegar ao cerne daquela história mirabolantemente chinesa. Investiu então com ímpeto e cautela.” (Tradução de Diogo de Hollanda).

<sup>5</sup> “Cinco meses antes, no começo daquele mesmo ano de 1989, Mario Conde havia retornado àquela casa e à vida de Tamara, a moça por quem se apaixonara até doer quando estudaram juntos, quase vinte anos antes, no colegial de La Víbora.” (Tradução de Diogo de Hollanda).

Conde conta com uma narrativa que o desloca no tempo com facilidade, e evoca um sentimentalismo desconhecido ao romance policial.

O saudosismo de Mario Conde abre espaço para perceber outro fenômeno do romance *neopolicial*: o espaço metafísico. “A narrativa metafísica procura obter efeitos diversos do gênero policial tradicional, bem como tratar de questões que vão além do mistério do enredo e seu esclarecimento.” (OLIVEIRA, 2016, p. 112). Como as questões do subjetivo, saudade, amores e sentimentos ignorados pelo romance policial clássico e pelo *Noir* de forma aprofundada, embora, neste, o detetive já demonstrasse suas falhas. O espaço metafísico e sua relevância serão mais explorados no capítulo 3, quando discutiremos essa nova percepção de espaço no romance policial e em como ela define a visão da personagem sobre a cidade.

Além disso, ao contrário do realismo empregado nos romances do *Noir*, o *neopolicial* também precisou lidar com o pensamento pós-moderno de desorganização. Logo, o romance policial não precisa mais organizar o mundo. As respostas encontradas não são mais definitivas.

Ao subverter as convenções da variante moderna, frustrando assim as expectativas do seu leitor, a narrativa policial pós-moderna consegue minar o efeito central daquela: a sensação de segurança que o final do texto oferecia. Ao invés de segurança, de familiaridade, a história detetivesca pós-moderna oferece insegurança, estranhamento; em outras palavras, ela cria aquela *angústia* que significa viver na temporalidade, tematizando assim o vazio do mundo. (OLIVEIRA, 2016, p. 109)

Essa desorganização do mundo, reverbera também sobre a organização do espaço, como veremos no terceiro capítulo, a narrativa metafísica acaba por permitir ao espaço esse deslocamento no tempo, proveniente do saudosismo apresentado pela personagem. O *Noir* não permitia esse retroceder no tempo para contar a história do detetive ou da cidade; apenas movia-se no tempo no romance policial clássico para se contar a história do crime. O policial clássico usava o *flashback* como forma de contar os fatos, nunca apresentar uma relação sentimental.

Sendo assim, o detetive contemporâneo é aquele que consegue lidar com o estranhamento sem repeli-lo. Ao contrário do que aconteceria com Marlowe (que não lida com nada aquém da normalidade), Conde, por muito, questiona o realismo do

percurso investigativo, mesmo que *a posteriori* retorne ao caminho do pensamento analítico.

Portanto, feita a explanação sobre as diferenças básicas que acometem os detetives de ambos os autores, passaremos então as inferências biográficas que podem constar como ponto de influência sobre a produção dos autores.

## 2.5 RAYMOND CHANDLER

Raymond Thornton Chandler nasceu em Chicago, Illinois, no dia 23 de julho de 1888. Filho de Maurice Chandler e Florence Dart Thornton. Foi escritor de romances e poesia, além de contista, Chandler trabalhou com diversos tipos de negócios, em bancos, empresas de petróleo, em jornais, estúdio de cinema, etc., contudo, o que ele mais gostava e ansiava fazer era viver da publicação de seus livros.

Mundialmente famoso e reconhecido, Chandler é ao lado de Agatha Christie e Arthur Cona Doyle, um dos maiores difusores da literatura policial tal qual a conhecemos hoje, embora pertençam a modelos de escrita policial distintos. Chandler, ao criar seu detetive Philip Marlowe conseguiu difundir o arquétipo em um estilo bem peculiar: o *Hard-boiled*, ou *Noir*, já discutido acima.

Para entender a vida desse escritor, usamos a obra *Raymond Chandler: uma vida* (2014), escrita por Tom Williams, ela nos servirá de fonte principal para percorremos o percurso da vida de Chandler, mas também foram consultadas registros de cartas enviadas por Chandler a seus amigos durante sua vida.

Na biografia, o autor (Tom Williams) discorre sobre o trajeto físico (as cidades nas quais Chandler viveu ao longo da vida) e dos caminhos mentais (ideologias e influências) que podem ter gerado algum influxo mais concreto sobre a sua personalidade.

Inicialmente, é importante destacar que Raymond era filho de um casal com ideologias distintas, seu pai era engenheiro de ferrovias (que não havia completado a faculdade, mas exercia a profissão mesmo assim) e sua mãe era irlandesa oriunda de uma família de religião protestante e que tinha na figura da mãe uma espécie de

provedora de julgamentos perenes e de dureza no trato com os filhos. A mãe de Chandler acaba fugindo para os Estados Unidos ainda muito jovem e lá se apaixona por Maurice, pai de Chandler.

Contudo, o casamento dos dois não durou muito, pois Maurice era abusador e frequentemente batia em Florence. Para fugir dos abusos, Florence se divorciou e retornou à Irlanda em busca de condições melhores de criar Raymond. Em pouco tempo, a família de Florence decidiu se mudar para Londres, onde Raymond teve toda a sua educação financiada pelo tio Ernest Thornton.

Raymond tinha um comportamento reservado quando criança, e optou pelos estudos clássicos na escola, grego e latim, não possuía muitos amigos, e por isso sua principal companhia acabava sendo sua mãe. Seu biógrafo, Tom Williams, credita boa parte das influências da vida adulta de Chandler ao que ele vivenciou na infância.

Tom entende que a experiência pelo contato com a mãe determinou a visão de mundo que o escritor teria em sua vida adulta. Embora a literatura policial tenda, muitas vezes, a estereotipar a figura feminina como a *Femme Fatale*<sup>6</sup>, o que Chandler fez inúmeras vezes em suas obras; seu comportamento com relação ao outro sexo não implica um desejo sexual forte, entretanto revela um profundo querer pelo cuidado, enxergando nas mulheres uma pureza que, via de regra, apenas seria deturpada pela força masculina. Sobre o seu comportamento com relação as mulheres, Tom escreve:

Por ter testemunhado violência doméstica, o cérebro de Ray tinha inscrito um desejo de proteger as mulheres, começando por sua mãe. À medida que esse traço emergia nele, a personalidade de sua grande criação, Philip Marlowe começava a se formar. A frase “Galahad desgastado”, usado por Ray para descrever Marlowe, também sugere como ele via a si mesmo: cortês, protetor das mulheres, mas não num sentido puramente abstrato, romântico. (WILLIAMS, 2014, p. 29)

---

<sup>6</sup> A “Mulher fatal” é uma personagem recorrente aos romances policiais, dela surge um ideário feminino pautado em extrema sexualidade e ameaça de perigo constante. Essa personagem tende a ter um segredo que muda o curso da narrativa; a mais famosa é a Irene Adler, única personagem feminina nas histórias de Sherlock Holmes pela qual o detetive sente atração. Embora seja recorrente, essa construção feminina é muito criticada na ficção policial por retratar a mulher sempre em um local de artimanha sexual e de rasa complexidade.

A comparação feita por Chandler entre Marlowe e Galahad<sup>7</sup> é sintomática, dela retiramos a ideia de uma tentativa de tornar o detetive uma figura utópica, ou ainda um símbolo de herói puro, um protetor das fragilidades femininas. Chandler provavelmente via a figura feminina como algo puro e que não devia ser corrompido, seu detetive serve então como um invólucro desse estado de pureza feminal. Sua percepção *purista* fez dele uma figura muito misteriosa com relação ao sexo na fase adulta, e fez de Marlowe um homem que se decepciona fortemente quando as mulheres não correspondem a esse ideário.

Seja talvez dada suas experiências quando jovem, primeiro em um colégio público apenas para garotos em Londres e posteriormente pelos seus estudos em Paris, onde, ainda segundo Williams, Chandler entrou em contato com garotas que desejavam (víviam) de sexo.

As garotas de Paris eram tudo, menos beldades finas, e ele estava incomodado com as “vadias à porta de seu prédio”. Libido sempre foi um tópico desconfortável para ele. Na escola, a discussão sobre sexo o incomodava e, anos mais tarde, ele escreveria que encarava o “dom (do sexo) como algo delicado, quase sagrado [...] Eu sempre me vejo como o recipiente de favor real. Mulheres são muito vulneráveis a todos os tipos de sofrimento”. Para Ray, os corpos de homens e mulheres eram puros até que o sexo entrasse na equação. O ato da penetração corrompia o corpo, deixando-o vulnerável. Era uma visão que talvez o alinhasse ao próprio *Sir Galahad*. (WILLIAMS, 2014, p. 50-51)

Os motivos pelos quais faziam Chandler acreditar em tais ideias podem ser os mais variados, seja pela necessidade de proteger a mãe, já que por muitas vezes presenciou as agressões por ela sofridas pelo marido, ou por viver rodeado de meninos na escola e por isso sofrer de uma ineficiência no trato com as mulheres. Embora não tenhamos pretensões psicanalistas aqui, o fato é que Chandler viu em Galahad modelo masculino que lhe pareceu menos agressivo ou ideal do que aqueles homens reais com os quais vivia. E tratou logo de tentar assemelhar-se a ele.

Essa inabilidade com as mulheres custou a Chandler uma vida de poucas aventuras amorosas, e quando ocorriam, elaboravam-se mais por envio de cartas e

---

<sup>7</sup> Galahad foi um dos cavaleiros da Távola redonda, o mais nobre e puro deles. Filho de Helena e de Lancelot, buscou encontrar o santo Graal e ascendeu aos céus após conseguir. Galahad é um símbolo de pureza e castidade, por muito comparado a Jesus no cristianismo. Após o renascimento, o nome de Galahad é também compreendido como aquele que busca a verdade ou o conhecimento.

flertes que não chegavam a efetivar o contato físico. Porventura, mais tarde, Chandler chegou a se casar com Cissy Pascal que era vinte anos mais velha que Chandler, a ideia do casamento foi fortemente repelida pela mãe de Chandler, Florence que era até então, amiga de Cissy. O fato é que o casamento de Chandler com Cissy suscitou dúvidas sobre a *psique* por trás da escolha de Chandler, o próprio Tom Williams reconhece que o comportamento de Chandler podia suscitar uma substituição da figura materna de Florence por Cissy. “Considerando as idades, é tentador chegar à conclusão de que Ray apaixonara-se por uma substituta de sua mãe. (WILLIAMS, 2014, p. 100)

Além dessa *característica* peculiar do seu casamento com Cissy, Chandler, constantemente, é acusado de esconder uma homossexualidade nas suas obras, pois o vínculo afetivo de Marlowe ocorre mais frequentemente com homens, deixando as mulheres aos seus papéis de *Femme-fatale* cuja função é culpar-se pelo crime cometido nas obras. Ademais a obliteração da homossexualidade, há indícios também de que Chandler fosse racista e misógino. E embora esses sejam temas que pudessem gerar um boa explanação teórica sobre as obras elaboradas por Raymond, aqui buscamos um recorte que nos fornece favoráveis compreensões sobre suas obras e a cidade de Los Angeles, na qual ele viveu por muito tempo. Sendo assim, o reconhecimento ou a negativa dessas características de racismo ou misoginia são tangenciais à análise, pois embora permeie o imaginário de Chandler e conseqüentemente de Marlowe, a proposta é contrapor as ideias de cidade entre o autor e o seu colega cubano, Leonardo Padura.

Sendo assim, um ponto que talvez se faça crucial a compreensão de sua produção seja sua relação com as cidades em que viveu. Embora tenha nascido nos Estados Unidos, Chandler lá pouco viveu até a idade adulta. Educou-se entre Irlanda, Inglaterra, França e Alemanha, tudo isso anteriormente à Primeira Guerra Mundial. Ao chegar nos Estados Unidos, Chandler sentiu muita dificuldade em se adaptar ao comportamento local, a falta de identidade com o lugar lhe traria desconfortos com relação à sua própria identidade. “Ele não era nem britânico, nem americano; não era pobre, nem rico; estava desconectado e livre.” (WILLIAMS, 2014, p. 50). Contudo, essa liberdade de julgamento gerava em si a mais famigerada antipatia com os nativos americanos. “Ele [...] admitia abertamente sentir ‘desprezo pelos nativos’ (norte-americanos) quando chegou [...]” (WILLIAMS, 2014, p. 74 - grifo nosso). A falta de

um lar, durante muito tempo fez de Chandler um nômade, e sua vida com Cissy também permitiu que se mudassem constantemente a fim de acompanhar as cidades da Califórnia que apresentassem clima mais agradável a depender da estação do ano.

Embora houvesse dúvidas com relação aos gostos sexuais de Chandler, ele de fato foi devotado a esposa Cissy enquanto ela viveu. Seja como um protetor de sua *pureza* sendo ele a figura masculina, ou seja como um amante legítimo, é indubitável sua admiração pela esposa. Em uma das cartas escritas por Chandler a Hamish Hamilton, ele declara: “For thirty years, ten months and four days, she was the light of my life, my whole ambition. Anything else I did was just the fire for her to warm her hands at.” (CHANDLER, 1977, p. 34)<sup>8</sup>. Não esqueçamos que Chandler foi também escritor de poesias românticas, o que pode causar alguma dúvida sobre a prática cotidiana desse amor, contudo, não se oblitera que ao casar-se com Cissy, Chandler declarou ao mundo um vínculo profundo com uma mulher 17 anos mais velha que ele e que foi fortemente rechaçada por sua mãe, Florence.

Contudo, nem o amor por Cissy conseguiu amenizar os problemas de Chandler com a bebida. O seu pai foi também alcoólatra, e o constante estresse de produzir textos a serem vendidos para a *Black Mask Magazine* e *Dime Magazine* roubavam o sono e a saúde do escritor. A dependência da bebida durou por toda a sua vida, com intervalos de maior sobriedade e outros de fortes recaídas, mas o fato é que ao contrário do que aconteceu com seu pai, Chandler não se tornava agressivo quando bebia.

Nem mesmo quando retornou do exército canadense no qual serviu na Primeira Guerra Mundial. Embora a violência vista no confronto possa tê-lo induzido a uma abordagem mais realista de sua cidade nas obras que escreveu. Ademais os confrontos que presenciou, Chandler se considerava uma pessoa sensível, sem grandes truques ou métodos para compor seus textos, um escritor de árduo trabalho, mas que só criava quando convinha ao seu espírito.

I supposed to be a hardboiled writer, but that means nothing. It is merely a method of projection. Personally I am sensitive and even diffident. At times I am extremely caustic and pugnacious; at other times very sentimental. I am not a good mixer because I am very easily bored, and the average never seems good

---

<sup>8</sup> “Por trinta anos, dez meses e quatro dias, ela foi a luz da minha vida, toda a minha ambição. Qualquer coisa a mais que eu tenha feito foi apenas uma chama para manter suas mãos quentes.” (Tradução nossa)

enough, in people or in anything else. I am a spasmic worker with no regular hours, which is to say I only write when I feel like it. I am always surprised at how very easy it seems at the time, and at how very tired one feels afterwards. (CHANDLER, 1977, p. 27)<sup>9</sup>

Chandler trabalhava tão duro quanto seu detetive Philip Marlowe, e além disso conseguia, a partir do seu trabalho, pouco mais do que o necessário para viver com dignidade, chegando inclusive a passar por vários períodos de aperto financeiro.

A carreira como escritor não foi fácil, nem rápida, embora tenha começado aos 19 anos, com a publicação de poemas românticos na revista *Chamber's Journal* em 1908. Escreveu também diversos textos para o *Westminster Gazette* e para o periódico *Literature*. Mas foi com a literatura *pulp* e com o romance policial que Chandler se fez notável. Sua primeira publicação foi *Blackmailers Don't shoot* (1933) e para um escritor que ensinou a si mesmo sobre o romance policial que produziria baseado nos escritos de Dashiell Hammet (pioneiro do *hard-boiled* nos Estados Unidos), Chandler conseguiu ser reconhecido como referência nesse segmento. Outras obras suas são: *The big sleep* (1939); *Farewell, My lovely* (1940); *The high window* (1942); *The lady in the lake* (1943); *The little sister* (1949); *The long goodbye* (1954); *Playback* (1958) e *Poodle Springs* (1959). E embora as vendas dos seus livros não tenham feito enorme sucesso nos Estados Unidos em seu tempo, o reconhecimento veio pouco tempo depois no reino unido e por meio das produções Hollywoodianas de suas obras. Raymond Chandler morreu em La Jolla em 1959, em decorrência de uma pneumonia.

## 2.6 LEONARDO PADURA

Leonardo Padura Fuentes nasceu em Havana, Cuba em 10 de outubro de 1955. Foi ensaísta, jornalista e escritor. Posteriormente professor na Universidade de

---

<sup>9</sup> “Eu deveria ser um escritor de *hard-boiled*, mas isso não significa nada. É meramente um método de projeção. Pessoalmente, eu sou sensível e difícil. Às vezes eu sou extremamente ácido e impotente; às vezes muito sentimental. Eu não sou muito sociável porque eu me entedio facilmente e o normal nunca me parece ser bom o suficiente nas pessoas ou em qualquer coisa. Eu trabalho de forma espasmódica, com horário irregular, o que significa dizer que eu apenas trabalho quando eu me sinto disposto. Eu estou sempre surpreso como tão fácil isso parece para mim às vezes, e o quão cansado eu me sinto depois que termino.” (Tradução nossa)

Havana, mesma universidade em que cursou literatura. Seu primeiro trabalho foi o curto romance *Fiebre de Caballos* em 1988.

No geral, Padura é fortemente lembrado pela sua famosa tetralogia que consiste na junção de 4 obras policiais: *Paisaje de otoño* (1998), *Vientos de cuaresma* (1994), *Pasado perfecto* (1991) e *Mascaras* (1997). Essa tetralogia o deixou famoso entre os escritores de literatura policial do mundo. Seu detetive Mario Conde é o protagonista dessas histórias e dita o tom mais *humano* das obras quando comparadas ao que se conhece do *Hard-boiled* norte-americano, corrente que influenciou fortemente a escrita de Padura. Embora cite diversas vezes os escritores do *hard-boiled*, inclusive um de seus livros, *O homem que amava os cachorros* (2009), tem seu título emprestado de um conto homônimo de Raymond Chandler (GUERRA, 2016), Padura tenta se afastar da tentativa de *imitar* o estilo norte-americano, e defende a ideia de que a América Latina tem, por si só, uma produção independente e que busca lidar de forma diferente com a produção de romances policiais, visto que as demandas sócias são distintas. Segue um trecho de uma entrevista cedida ao jornal *O Globo* quando em visita ao Brasil:

O tipo de literatura que escrevo está mais próximo de autores de países periféricos do que dos países de grande tradição policial, como Inglaterra, Estados Unidos, França. Autores como o italiano Leonardo Sciascia, o brasileiro Rubem Fonseca, o espanhol Manuel Montalbán, o sueco Henning Mankell, o grego Petros Markaris. Esta literatura tem uma grande virtude: é muito mais literária do que policial. Ela “rompe” com o tema. (PADURA, 2019, s/n)

Ao *romper o tema*, Padura faz referência ao que chama-se na América Latina de *neopolicial*, um estilo criado por Paco Ignacio Taibo II, (SONG; COLLEGE, 2009) cuja finalidade do romance passa a ser não apenas a narrativa de um crime, como também “a form-fitting narrative to cover current social problems.”<sup>10</sup> (SONG; COLLEGE, 2009, p. 236).

A crítica concorda que Padura conseguiu com Mario Conde criar essa áurea de denúncia sobre o que de fato ocorre na ilha e ao mesmo tempo gerar tão grande grau de empatia junto ao leitor, que ao humanizar à personagem, acaba por acreditar em seus defeitos e nas dificuldades que enfrenta.

---

<sup>10</sup> “Uma forma narrativa apropriada para cobrir assuntos sociais atuais.” (Tradução nossa)

*Padura conseguiu crear un personaje novelesco que escapa de cualquier forma de esquematización. Se nos presenta como un ser con una complejidad humana que le asegura una eficacia narrativa evidente, y le asimila más bien a los personajes de novelas psicológicas. (ZAYAS, 2000, p. 154 – grifo nosso)<sup>11</sup>*

Ou seja, a reflexão sobre a cidade e sobre a política e a vida se dá na esfera psicológica. E esse é um fato novo ao romance policial. A esfera psicológica é fundamental para entender essa nova visão de mundo no *neopolicial*. Contudo, fazer essa reflexão, estando em Cuba, também é, por si só, um ato de coragem. Na ilha, Padura reconhece que é pouco lido. “Sofro a consequência de ser quase invisível em Cuba.” (PADURA, 2017, entrevista). Em muitos momentos, o entorno social é narrado em paralelo à história do mundo.

Contudo, engana-se quem acredita que os textos de Padura têm caráter único e exclusivamente historiográficos, são, antes de tudo, obras literárias que fazem bom uso da liberdade de criação para discutir variados temas. Sobre *O homem que amava os cachorros* (2009), obra em que Padura vai narrar o assassinato de Leon Trotsky, Bruna Tella Guerra reflete: é “uma narrativa histórica tendenciosamente construída não factual, tampouco idealista. Pouco ficamos inteirados, também, do que ele considera ficção.” (GUERRA, 2016, p. 117). É difícil distinguir em sua narrativa os fatos históricos dos ficcionais, e essa é uma intenção valiosa quando pensamos em construção narrativa, pois gera no leitor uma ambiguidade, que pode atizar a sua curiosidade já tão acostumada a questionar os fatos na literatura policial.

Se a história social se faz importante na obra de Padura, ela também esclarece alguns pontos importantes em sua ficção, como, por exemplo, o fato de seu detetive ser um policial, e não um agente amador como era comum ao *Hard-boiled*. Como explica a pesquisadora Héléne Zayas:

En Cuba, la novela policial tuvo un desarrollo repentino y prolífico en los años setenta pero sufrió algunos de los peores males que aquejaban la literatura en aquel período. El aspecto maniqueo alcanzó los extremos posibles en novelas cuyo “personaje positivo”, como se suele decir en Cuba, no podía ser un detetive sino un valiente agente del estado, policía nacional,

---

<sup>11</sup> “Padura conseguiu criar um personagem novelesco que escapa de qualquer forma de esquematização. Ele se apresenta como um ser com uma complexidade humana que o assegura uma eficácia narrativa evidente, e se assemelha também aos personagens de romances psicológicos.” (Tradução nossa)

dechado de perfección, que luchaba contra las diferentes emanaciones de la CIA. (ZAYAS, 2000, p. 153)<sup>12</sup>

É verdade também que os textos de Padura são posteriores a essa *demanda* narrativa, mas, a construção dessa visão estatal e oposição ao regime norte-americano pode ter servido como influência para a construção de Mario Conde, incorruptível, policial, contudo, falível. “Mario Conde é quem dá caráter a essas histórias (obras do Padura). Não é um super-herói, é uma pessoa normal, mais perdedor do que vencedor. Tem sensibilidade e cultura, o que causa empatia.” (FILGUEIRAS, 2019, entrevista – grifo nosso)

Essa sensibilidade vem por muito de seu criador, preocupado em discutir os *grandes temas* da existência, Padura não limita a sua literatura a enquadrar-se em certos aspectos do romance policial clássico ou *Noir*, o que torna sua obra tão única. Ainda em entrevista ao *O Globo*: “Essas histórias (as que escreve) não se limitam à circunstância cubana, porque também falam de temas como o medo, a corrupção, a ambição, toda essa parte obscura da condição humana.” (PADURA, 2019, entrevista – grifo nosso)

Ao todo Padura escreveu 11 romances, entre eles o que trataremos nesse trabalho *O rabo da serpente* (2011). Outros também muito conhecidos são: *Hereges* (2015), *Adeus, Hemingway* (2001) e o seu último lançamento, *A transparência do tempo* (2018). Recentemente, sua tetralogia das quatro estações se tornou série no streaming Netflix.

O que observamos de mais interessante nos romances de Padura talvez seja, além das questões sociais trazidas à tona nas obras, o contexto psicológico de Mario Conde. De forma geral, na crítica literária, a concepção de espaço na narrativa é facilmente associada com uma ideia de reprodução realista do espaço real, transmutado assim, para o romance através do recurso mimético. O que acontece nos romances de Padura é que a construção desse espaço real oriundo desse espaço psicológico gera um novo tipo de construção do espaço. A cidade passa a ser vista pelos olhos de Mario Conde, e essa construção é influenciada pelas vivências da

---

<sup>12</sup>“Em Cuba, o romance policial teve um desenvolvimento repentino e prolífico nos anos setenta, mas sofreu alguns dos piores males que afligiam a literatura naquele período. O aspecto maniqueísta alcançou os extremos possíveis nos romances cujo ‘personagem positivo’, como se costumava dizer em Cuba, não podia ser um detetive senão um valente agente do Estado, policial nacional, dotado de perfeição, que lutava contra as diferentes emanções da CIA.” (Tradução nossa)

personagem, e seu entorno, além de refletir a crítica feita ao governo dos irmãos Castro, busca também, através da construção sintática, refletir esse saudosismo e o olhar individualizado do protagonista. Sendo assim, passaremos a discussão sobre como se dá esse novo espaço narrativo à literatura policial, e como ele se organiza dentro de um plano metafísico e linguístico.

### 3 O ESPAÇO LITERÁRIO E A CIDADE

#### 3.1 A TEORIA DO ESPAÇO LITERÁRIO

Várias são as abordagens possíveis sobre o conceito de espaço na literatura, a mais comum delas é o ponto de vista que defende uma posição cartógrafa-geográfica, assim como afirma Margaret Wertheim, “Trata-se da noção de que o espaço forma um pano de fundo absoluto para o universo, uma moldura absoluta contra a qual tudo o mais pode ser medido de maneira única.” (2001, p.124). Ou seja, o espaço seria um lugar físico ou materializado no qual se decorre o plano narrativo, ou um pano de fundo vazio a ser moldado pela narrativa.

Cabe recordar, que la visión dominante acerca de la espacialidad que prevaleció en la modernidad occidental y en la tradición de los estudios literarios tiene que ver con el espacio visto como un recipiente vacío, dentro del cual se desarrolla el drama real. (ARAÚJO; PICALLO, 2013, p. 1)<sup>13</sup>

Sendo assim, o drama decorrido da ação das personagens ou dos desdobramentos da trama não dependiam de uma noção espacial que delimitasse ou interferisse na narrativa. O espaço, era, todavia, um elemento constitutivo do romance que não externava seu contexto social ou político e não intervia na vida privada ou política da personagem.

Em sua teoria sobre o cronotopo como “a interligação essencial das relações espaço e tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 11), Mikhail Bakhtin afirma, ao falar sobre o romance avesturesco de provação ou romance grego, que:

O tempo avesturesco do tipo grego necessita de uma extensividade espacial *abstrata*. O universo do romance grego é evidentemente cronotópico, mas nele a ligação entre o espaço e o tempo é de caráter não orgânico, mas puramente técnico (e mecânico). [...] o lugar entra na aventura apenas como uma extensividade vazia e abstrata. (2018, p. 31-32)

Esse parece ter sido o caminho mais comum de lidar com o conceito de espaço na literatura na Antiguidade, todavia, a conceituação do espaço literário vem mudando muito com a ascensão de outras vertentes linguísticas e literárias. Hoje é praticamente

---

<sup>13</sup> “Vale recordar, que a visão dominante sobre o espaço que prevaleceu na modernidade ocidental e na tradição dos estudos literários tem a ver com o espaço visto como um recipiente vazio, dentro do qual se desenvolve o drama real.” (Tradução nossa)

impossível pensar que o espaço em nada interfere na narrativa, ou que possa funcionar de forma separada do tempo, por exemplo.

Outra possível abordagem sobre o espaço, segundo Luis Alberto Brandão<sup>14</sup>, seria proveniente das ideias relativistas sobre o assunto, herdadas da física de Albert Einstein<sup>15</sup> (embora o ideário do cronotopo Bakhtiniano também tenha essa herança Einsteiniana), nesse cenário, o espaço desdobra-se em dimensões distintas<sup>16</sup> e variadas, o que confere a si elemento de complexidade além de se desenvolver de forma intrínseca a outros fatores como o tempo. Espaço e tempo parecem dois fenômenos sempre indissociáveis, tanto na física de Einstein, quanto na composição literária, é impossível investigar o espaço sem levar em consideração o efeito do tempo em uma narrativa, especialmente quando a obra é feita de forma anacrônica. Ou seja, a temporalidade da obra não é linear, sendo assim, é necessário deslocar o narratário com certa frequência a fim de melhor contar a ordem dos fatos, ou até mesmo para confundi-lo. Essa percepção do espaço, para a metafísica de Emmanuel Kant, vai ter relação com o poder de observação do sujeito.

A idealidade do espaço e do tempo é simultaneamente uma doutrina da sua realidade perfeita – *do sujeito* – em relação aos objetos dos sentidos (externos e internos) *enquanto fenômenos*, isto é, como intuições, na medida em que a sua *forma* depende da natureza subjetiva dos sentidos, cujo conhecimento, por se fundar em princípios *a priori* da intuição pura, permite uma ciência segura e demonstrável. (KANT, 2017, p. 23 – grifo nosso)

Ou seja, a percepção do sujeito é baseada também nos *objetos de sentido* que compõem o conhecimento, e eles estariam atrelados à intuição, que é manipulável de acordo com a experiência do indivíduo. Por isso, essa experiência não pode ser descartada ou desconsiderada ao se fazer ciência, pois ela implica um conhecimento empírico, sendo assim, válido ao campo do conhecimento. Logo, as experiências do sujeito com relação ao espaço, por exemplo, defendem um ponto de vista válido sobre

---

<sup>14</sup> *Teorias do espaço literário*. (2013)

<sup>15</sup> Einstein defende a teoria da relatividade geral na tentativa de explicar os fenômenos da matéria como uma estrutura macro, na qual tudo está interligado, essa teoria segundo o físico norte-americano Brian Greene (1963- atual) em seu livro *O universo elegante: supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*, “fornece a estrutura teórica para a compreensão do universo nas maiores escalas: estrelas, galáxias, aglomerados de galáxias, até além da imensa extensão total do cosmos.” (GREENE, 2001, p. 5)

<sup>16</sup> Não serão abordados elementos de questionamento sobre a teoria de Einstein a respeito das múltiplas dimensões. A fim de objetividade, o espaço pensado para essa análise corresponde ao real, o espaço no qual temos conhecimento e força empírica para lidar.

o assunto. Dessa forma, o tempo gasto na aquisição de experiência do indivíduo, valida sua visão (mesmo que empírica) sobre o espaço que ele habita ou que observa.

Enquanto Kant defende esse entrelaçamento de dois objetos distintos, que são o espaço e o tempo pelo conhecimento do indivíduo, Bakhtin defende que o tempo seria “uma quarta dimensão do espaço” (2018, p. 11), para ele, na literatura, “ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. O tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo.” (BAKHTIN, 2018, p. 12). O que se entende é que Bakhtin defende uma ideia audaciosa de que o tempo, em espécie de alguma mutação literária, é capaz de se materializar no espaço, sendo assim, o tempo pode ser percebido por meio da observação do espaço.

É notório observar que embora pareçam definitivamente distintas, as teorias de Kant e de Bakhtin bebem da mesma fonte Einsteiniana de entendimento do universo. Elas, de certa forma, se complementam para julgar o que consideramos o ponto primordial da análise dos dois livros de interesse, *The long goodbye* e *La cola de la serpiente*. Ambas as teorias defendem o fator intrínseco entre espaço e tempo, e se Bakhtin defende que o tempo se materializa no espaço, isso só pode ser percebido pelo olhar atento de um observador, que usará de seu conhecimento empírico sobre o lugar para chegar a tal conclusão.

Além dessas abordagens, há também outra vertente que encaminha nosso conceito de espaço. Segundo Brandão, há também o estruturalismo, que entende o espaço com olhos mais atrelados ao trabalho com a linguagem. “É plausível, pois que para o estruturalismo o espaço signifique o veículo para se estabelecer um ‘empirismo da linguagem’.” (BRANDÃO, 2013, p. 26). Ou seja, é por meio da linguagem que se dará a construção espacial, permitindo margem hermenêutica mimética à construção desse imaginário dentro da obra literária. Mesmo assim, a construção imagética e da linguagem com relação aos espaços ainda estaria atrelada a uma *mimesis imitatio*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> O conceito de *Mimesis* como *imitatio* se dá, segundo Luiz Costa Lima, por um processo errôneo de tradução do grego para o latim (2017). Desde então, muitos teóricos entendem a *mimesis* como imitação do real. Mais reflexões sobre o processo de *mimesis* serão feitas no tópico “Das questões da *Mimesis*”.

das cidades, lugares, espaços públicos e privados, instituições, etc, e ao que a personagem conseguisse perceber do espaço narrado.

Outro autor que defende a criação de um espaço pelo indivíduo é o mesmo Bakhtin, além da ideia de cronotopo, ele defende que a criação espacial se dá na obra literária a partir de um pressuposto materialista oriundo do autor.

O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro do vazio o sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística. (BAKHTIN, 2011, p. 87)

O que entendemos é que o processo criativo pertence ao autor, e ele o faz a partir da linguagem, sem dúvidas, mas não defende sumariamente a *imitatio* e sim uma recriação que dê sentido a personagem e a todo espaço criado para a narrativa. Essa criação precisa se justificar no contexto da obra e pode ou não recorrer a imitação. De toda forma, se pela imitação ou pela negação ao real, o espaço narrativo irá partir do pressuposto da linguagem para se estabelecer como tal, ou seja, o ponto de vista de Bakhtin conversa fortemente com o ponto de vista estruturalista.

Sendo assim, não apenas o fator empírico do autor será de suma importância para a narrativa, como também a forma (construção sintática) empregada pelo autor dará o tom com o qual o espaço será narrado. Obviamente é impossível pensar em representação do espaço, mesmo que pela linguagem, sem refletir sobre o processo de *mímesis*.

A *mímesis imitatio*, por muitos mal interpretada na Antiguidade, acaba sendo marginalizada na contemporaneidade, especialmente nos romances de fantasia, pois a literatura hoje tende a trabalhar com um sistema mimético criativo. Nessa *mímesis* criativa, o fundamental é a mudança.

Ser capaz de *mímesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i.é., uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. [...]. Com decisão, *mímesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. (LIMA, 2003, p. 26-27)

Logo, o autor recria a natureza ou a reinventa a partir da linguagem, um elemento mutante, a *mímesis* contemporânea também irá buscar sair do estático, criar

novas formas de representação, sem estar definitivamente dependente de uma representação espelhada do real. Sendo assim, segundo Brandão, o espaço pode ser visto também sob o prisma da desconstrução da natureza, ganhando margem metafísica<sup>18</sup> e imaterial.

Num duplo movimento, deve-se também recusar o postulado de que o espaço ocupa o primeiro termo de pares que opõem natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação. O espaço não é um ‘fato natural’, ou melhor, se há algo de ‘natural’ ressalte-se que a ‘natureza’ não possui estatuto de presença absoluta. (BRANDÃO, 2013, p. 28)

À vista disso, o espaço literário pode ser percebido ainda que haja ausência de lugar, em um plano metafísico ou mental da personagem. A *percepção* da personagem pode dar ao espaço razão de ser na construção literária, a depender do projeto estético do autor. O espaço pode ser inclusive a ausência de natureza, um plano inalcançável pela razão e explicações lógicas – a mente da personagem em seu fluxo de consciência. A exemplo das reflexões que Sherlock Holmes faz em seu “império mental”. Ou até mesmo uma natureza completamente nova, criada para determinado contexto, vide o que acontece em *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll.

É porventura óbvio, mas imprescindível dizer, que o espaço que for construído dentro da mente da personagem estará sujeito as implicações empíricas e morais do sujeito, ou seja, da personagem.

Se a percepção do espaço pode variar intrinsecamente à construção do tempo na narrativa, podemos ter na projeção de sonhos e de flashbacks, construções espaciais distintas, embora sejam sobre a mesma cidade ou lugar, por exemplo, visto que a construção se dá pela linguagem (como aponta Brandão para os estruturalistas), em um espaço psicológico. Nesse caso, o espaço na narrativa se

---

<sup>18</sup> A metafísica, ideário defendido por Emmanuel Kant (1724-1804) em seu livro *Os progressos da metafísica* (2017), sucinta a tese de que a metafísica “é a ciência que opera, mediante a razão, a passagem do conhecimento do sensível ao do suprassensível. (No nível sensível se) considera a relação com os sentidos, (objetos dos sentidos) em vista de uma experiência possível (empirismo). [...] no suprassensível [...] insere-se nesta só como propedêutica, como o vestibulo ou a antecâmara da metafísica.” (KANT, 2017, p. 10-11 – grifo nosso). O mais relevante ao trabalho é o conhecimento sensível, pois nele surge a construção do empirismo como fator determinante para a produção do conhecimento por um indivíduo, assim como sua percepção sobre os sentidos, incluindo o espaço.

modifica pelo tempo que percorre na exegese, (em caso de flashback) mas também para as personagens pelas diversas construções da linguagem.

Um exemplo disso é que quando Mario Conde recorre as lembranças do colégio La Víbora, onde estudou na infância, ele o faz em tom de tristeza.

Enquanto observava a fachada escura do edifício que fora sede do Instituto e depois do colegial de La Víbora, agora transformado em escola tecnológica de sabe Deus que especialidade, e descobria que a ala ocupada pela biblioteca estava sem persianas e que a cerca que delimitava o espaço do colégio jazia estendida no chão, Conde sentiu que os anos não haviam evoluído para melhor, e sim para preparar um retrocesso que, ele sabia, teria consequências dolorosas para o país em que nascera e vivera. (PADURA, 2015, p. 31)

Dentro dessa imagem que Mario tinha da escola, precisou-se repensar o efeito do tempo sobre esse lugar de afeto. E essa percepção do texto precisa se dar a partir do aspecto narrativo, a escolha de palavras intenciona o sentimento da personagem. Ele está aqui a sentir o mundo ao seu redor. Essa característica de Mario Conde deve ser a mais importante de sua personalidade. Esse trecho da obra retornará na análise dos romances no quarto capítulo.

Visto isso, pode-se pensar que o autor da narrativa, dessa forma, teria papel fundamental na descrição ou na construção do imaginário de uma cidade, por exemplo, assim como no todo da obra. É dele que emerge o empirismo, além do rigor e critérios de pesquisa que validam a exposição das características da cidade retratada na obra literária. Como defende Miguel de Unamuno sobre a criação de uma personagem: “Todo ser de ficção, todo personagem poético que um autor cria faz parte do próprio autor.” (2011, p. 75) Ao transpor a ideia de Unamuno para a criação ou representação (mais comumente aceita) da cidade, percebemos que seja pela tentativa de *mímesis*, seja pela recriação por meio da linguagem, o olhar narrativo do autor delimita não apenas quais partes da cidade mostrar, como também as sinestesias e estereótipos criados no enredo das obras. Sendo assim, saber reconhecer o estilo do autor também se faz crucial para as delimitações do espaço na obra. O estilo, segundo Bakhtin, irá influenciar diversos aspectos da narrativa:

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do

conjunto, de tipos de seu acabamento, de tipos de relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso de outro, etc. (BAKHTIN, 2011, p. 266)

Bakhtin se detém sobre o estilo intransponível do autor com relação ao seu projeto estético como recurso de escolha e suas relações com o que é externo; falantes, leitores, etc. Contudo, ao se tratar, neste trabalho, sobre o romance policial, em específico, vale salientar que o autor também possui a necessidade de obedecer a uma *estrutura* do romance policial, ou transgredi-la de alguma forma, sem se abster das características que fazem de uma obra policial adepta a essa estrutura. E como já vimos quando discutimos o romance de enigma em seu surgimento, essa *estrutura* equivale aos elementos indispensáveis ao romance policial; um mistério, um motivo, suspeitos, um detetive e a solução do mistério.

O estilo precisa (ao menos na literatura policial, romances de mistério e afins) levar em consideração critérios anteriores às opções estilísticas do autor, tais como a importância da descrição dos ambientes nos quais o detetive transita e utiliza para resolver os mistérios, uma construção narrativa que revele toda a trama ao fim da história, a presença de um crime, suspeitos etc.

O estilo, no romance policial, precisa coexistir com essa necessidade de seguir as *regras* narrativas das obras detetivescas. Tanto mais crível será a história quanto mais *realista* for a capacidade de descrição do autor. O estilo define, por muito, os caminhos da criação de uma obra policial. Se *a priori* havia apenas romances de mistério, e *a posteriori* romances de crime, hoje a literatura policial abarca diferentes vertentes: como os romances policiais religiosos (vide Dan Brown) ou de crime (Agatha Christie), ou o *Noir* (Raymond Chandler e Dashiell Hammet), e o neopolicial (Padura).

Cada uma dessas vertentes possui um *estilo* que advém do autor, contudo ainda há uma necessidade de cumprir certos pontos específicos para que a obra possa ser considerada como pertencente a uma das correntes do romance detetivesco, como vimos.

No romance policial religioso, por exemplo, há a necessidade de envolver um elemento religioso na narrativa (como acontece aos romances de Dan Brown).

Normalmente esse elemento religioso estará relacionado com o contexto do assassinato, mas pode surgir também na motivação do criminoso para o crime que cometeu. Contudo, a narrativa ainda precisa de um crime que faça desenrolar todo o enredo, embora o mistério possa girar em torno de um segredo. Segundo Fernanda Massi, um dos principais pontos de tensão do romance policial religioso encontra-se em colocar pontos de vista de grupos distintos em oposição, o embate de dogmas e ideologia que cada *grupo* possui.

No romance policial místico- -religioso, encontramos uma disposição dos sujeitos que compõem o enredo entre uma sociedade fechada, detentora do segredo místico-religioso, uma sociedade fechada inimiga, cujos membros já podem ter feito parte daquele grupo, e uma sociedade aberta, que não mantém relações com nenhuma das sociedades fechadas e a quem se destina a revelação do segredo. (MASSI, 2015, p. 39)

É para manter esse segredo que muitas vezes esses *grupos* acabam recorrendo ao crime, uma forma desesperada e pseudojustificada de legitimar as ações contraventoras. E embora as produções pareçam variar tanto em tema e forma, desde a exegese do romance policial até os temas contemporâneos, o que parece ser perene aos romances policiais é a necessidade de ambientar o crime. Não importa se o crime aconteceu numa capela no vaticano ou numa viela cubana, para que haja um crime, é necessário que haja um lugar, e além do ambiente (cômodo) em que se encontra o corpo da vítima (quando o enredo é de assassinato) o entorno também terá muita importância, ou seja, a cidade no qual o romance se desenvolve.

Como já vimos, a execução do crime precisa de um espaço simbólico, assim como a personalidade *durona* precisa de uma cidade para de exercer. Sendo assim, o ambiente ao qual a personagem protagonista se insere pode ditar o tom da narrativa, e ajudá-la a reconhecer-se em seu ponto de pertencimento. Se ao ambientar uma personagem no vaticano moderno, como faz Dan Brown em *Anjos e Demônios* (2003) ele permite o tom místico-religioso para a sua obra, ao ambientar *O Longo Adeus* na Los Angeles dos anos 50, Chandler também reclama a sua obra um desterro de violências causadas na cidade pelos gângsteres daquela época.

O espaço precisa dar caráter de autenticidade para que a obra detetivesca se perceba crível e palatável, desse lugar ambienta-se a vida do detetive, seus pontos fortes e suas fraquezas, sua tragicidade.

O lugar, afinal de contas, é onde as personagens representam suas tragicomédias, e só se a ação estiver firmemente enraizada na realidade física é que podemos entrar plenamente no mundo delas. (JAMES, 2012, p. 117)

Por isso a cidade precisa ser tão palpável e crível, quase tangível. Nesse sentido, a literatura policial clássica e a *Noir* tendem a se afastar um pouco do conceito de espaço metafísico defendido pela teoria de Einstein. O espaço precisa, na literatura policial, antes de tudo, recorrer a geopolítica e as características de verossimilhança e *mimesis*, ou até mesmo aos elementos da topoanálise,<sup>19</sup> pois ao reconhecer os lugares em que as obras se ambientam, o autor se aproxima do narratário e cria empatia e identidade com a história, mesmo que dela surja os piores crimes e atrocidades. É claro que toda a empatia com as obras policiais não advém apenas da relação de reconhecimento com o espaço, há também uma imersão na personalidade do protagonista das obras, que tende a ser, em sua maioria, alguém excêntrico e com muitas peculiaridades.

Inserir-se no contexto da personagem principal inclui entender seus gostos e forma de pensar, além de abarcar o espaço pessoal, a cidade berço e o lugar de moradia. Na caracterização sobre o espaço no seu estudo sobre topoanálise, Oziris Borges categoriza os pontos sobre o espaço que exercem função sobre as personagens, são eles:

1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem;
2. Influenciar as personagens e também sofrer suas ações;
3. Propiciar a ação;
4. Situar a personagem geograficamente;
5. Representar sentimentos vividos pelas personagens;
6. Estabelecer contraste com as personagens;
7. Antecipar a narrativa. (BORGES, 2008, S/N)

O espaço da narrativa pode influenciar não apenas a personagem, mas também o próprio enredo ou a forma de narrar. Ao situar uma personagem

---

<sup>19</sup> “Por topoanálise, entendemos mais do que o ‘estudo psicológico’, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural.” (Borges, 2008, S/N)

geograficamente, o narrador dá a essa personagem uma identidade atrelada também ao lugar ao qual ela pertence, essa esfera de pertencimento pode ser mais facilmente percebida em uma microestrutura,<sup>20</sup> que são os ambientes nos quais a personagem transita. No romance policial em específico, não é de hoje que se percebe uma preferência pelo ambiente domiciliar em obras detetivescas.

O detetive precisa de um ambiente doméstico para o leitor poder penetrar inteiramente em sua vida, e a maior parte dos escritores fornece a seu detetive um lugar conhecido e famílias em que ele possa se sentir em casa. (JAMES, 2012, p. 126)

A preferência por lugares domésticos pode ter explicação na maior probabilidade de empatia junto ao narratário, ou porque o trabalho de detetive precise desse ambiente calmo e íntimo. Em todo caso, o espaço terá papel imprescindível na busca pela verdade feita pelo detetive. Se não de forma metafísica no clássico ou no *Noir*, como algo representacional, criada a partir do real, mas que busca, em diversos momentos, seus pontos de criação, o lugar artístico que busca trazer em um pano de fundo real como a cidade, a probabilidade de algo inusitado, como acontece ao insólito, muitas vezes.

Contudo, o espaço metafísico será recorrente no romance policial contemporâneo. Essa é a grande distinção entre o romance policial *Noir* e o romance *neopolicial* latino-americano. “A narrativa metafísica estaria ligada à ficção pós-moderna em sua utilização e consequente subversão das formas narrativas consagradas com o objetivo de questionar certos discursos e visões de mundo institucionalizadas.” (OLIVEIRA, 2016, p. 13-14). O grande posicionamento do romance policial metafísico latino-americano é o questionamento das instituições que regem a sociedade. Nesses romances, haverá questionamento sobre os discursos empregados pelo governo com relação à sociedade e a *forma* (representação do real, aqui especificamente sobre a representação da cidade), assim como sobre outras instituições de poder, como a igreja, por exemplo.

O romance metafísico servirá como uma construção imaginária que rompe com algo anterior. Se no romance clássico, o detetive não se enganava com o inquerito,

---

<sup>20</sup> Ainda para Oziris Borges, o espaço pode ser dividido em dois na narrativa, o macroespaço, que consiste em divisões maiores do espaço como em campo e cidade, ou em estruturas menores chamadas de microespaços, que não os cenários e a natureza. (BORGES, 2008, S/N)

no romance metafísico, ele não apenas se perde no labirinto criado pelo inquérito, mas também questiona suas escolhas e existência. Esse pensamento metafísico de enxergar a vida do protagonista tende a acontecer em um espaço psicológico, visto que os diálogos servem ao romance policial como gatilhos para desenvolver a trama principal, logo o paralelismo desempenhado pelas dúvidas impostas ao real surgem no romance policial metafísico dentro do espaço psicológico. Esse espaço psicológico também dita a compreensão do detetive sobre o espaço real que habita, como vimos.

### 3.2 A REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DA CIDADE E DO ESPAÇO NAS OBRAS LITERÁRIAS

A cidade, como elemento constitutivo da maioria dos romances, tende a aparecer em destaque na literatura policial, seja porque é necessário descrever o entorno do crime ou mistério, seja porque o detetive cria tão intrínseco laço de afeição ao seu contexto urbano que prefere não exercer sua profissão em um local desconhecido.

A construção dessa cidade normalmente visa, em sua maioria, uma intensa fidedignidade material, que possa facilitar o reconhecimento dos pontos reais da respectiva cidade no ambiente da narrativa ficcional. Contudo, por se tratar também de uma obra literária, a ficção possui também caráter imaginativo, ou criacional. E por não ser uma descrição (caráter realista ou histórico), a caracterização dessa cidade pode apresentar, na verdade, uma projeção da personagem sobre o espaço ao qual ela se situa, o que Brandão vai chamar de “projeção imaginada”.

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2013, p. 35)

Ou seja, ou a projeção da cidade pretende assegurar sua exposição como algo aproximado da realidade, ou ela expõe-se indubitavelmente como algo ficcional ou imaginário. O oposto do que originalmente ela poderia significar. Ou ainda propõe uma interface entre real e imaginário, crível à construção dessa cidade ao narratário.

A literatura policial tende a seguir a primeira linha, especialmente porque busca aproximar suas narrativas do contexto vigente de determinado lugar, de forma sincrônica e também a questionar as mazelas sociais e suas demandas, além de fazer um retrato do povo dessa cidade. Pois, ao produzir memória, a cidade se faz reconhecível ao humano.

Não são somente os textos que a cidade produz e contém que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também esse papel. O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de contar a experiência daqueles que os construíram, denota o seu mundo. (ROLNIK, 1995, p. 17)

Sendo assim, cada autor, ciente de seu projeto estético e da memória produzida pelas cidades, urbaniza ou ruraliza, nacionaliza ou permite a fuga de seus detetives a terras internacionais de acordo com a demanda para compor o mistério. Ademais, ciente da importância do texto para a memória da cidade, a obra literária pode ser um ponto de encontro entre essa realidade fidedigna da representação da cidade e a realidade ficcional, passível de interferências por parte do autor. Dessa forma, a arquitetura narrada nos romances pode também ajudar a criar a imagem da cidade. Essa imagem urbaniza, moderniza ou torna a cidade decadente. A escolha linguística para a construção da imagem da cidade é quem vai dar o tom recebido pelo narratário.

A cidade é o ambiente do trabalho, especialmente para o detetive, é nela que ele exerce a primazia de sua mente notável, logo, além de pano de fundo para as histórias, a cidade – no romance policial – significa também o lugar ao qual o detetive pertence, sua identidade.

Edgar Allan Poe relata em *Short Story America – the philosophy of composition*, ao falar sobre a composição da história policial; que a relação do detetive ao exercer a sua profissão está intrinsecamente ligada ao lugar onde a narrativa precisa se localizar.

A literatura detetivesca concebe a cidade como o seu espaço narrativo por excelência, em uma espécie de representação que espelha o ambiente em que o gênero literário surgiu e se desenvolveu. (POE, 1846, p. 346)

Edgar Allan Poe faz aqui uma referência clara ao espaço físico, o ambiente do romance policial precisa da urbanização, pois alguns requisitos como a noção de

ordem e de lei, o estatuto das regras do convívio social, etc., encontram-se mais aflorados nas cidades.

Contudo, como vimos anteriormente, a construção do que hoje se compreende como espaço vem sofrendo mudanças significativas, e embora a dependência do detetive com relação à cidade continue a acontecer, as formas espaciais que o romance policial contemporâneo é capaz de produzir expandem esse horizonte de Poe. É possível já verificar, ao menos na narrativa de Leonardo Padura Fuentes, *La cola de la serpiente* (2011) a aparição de um espaço psicológico que não era muito comum à literatura policial, espaço esse já supracitado.

Inicialmente, os detetives mantinham seus pensamentos para si, e suas histórias precisavam ser narradas por outras pessoas. A partir do momento em que tomam ciência e posição de suas funções como narradores, eles automaticamente ganham uma voz subjetiva, a narrativa deixa de ser homodiegética<sup>21</sup> para se tornar heterodiegética<sup>22</sup> e essa mudança traz consigo um *espaço novo* ao romance policial. Nessa nova perspectiva, o narrador, agora onisciente, expande sua percepção sobre o detetive. Se no romance de enigma o narrador (normalmente o melhor amigo do detetive) não possuía acesso à mente do detetive, agora, sendo um narrador não-personagem, ele consegue vislumbrar melhor a mente do detetive, ela já não é mais um lugar de mistério no *neopolicial*.

Desse ponto em diante a personagem é capaz de fazer regressões ao passado, imaginar lugares novos e analisar as cenas dos crimes de forma ainda analítica, contudo, sem precisar manter segredo sobre os seus pensamentos. E nós, como público, podemos acompanhar o caminho mental feito pelo protagonista.

Sendo assim, há agora na literatura detetivesca, no mínimo, dois “tipos” de espaço. Um espaço físico e social, e outro interno ou psicológico. Sobre as diferenças entre os dois tipos de espaço podemos recorrer ao que Brandão define sobre as perspectivas:

O “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas. Já o “espaço psicológico” abarca as “atmosferas”, isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas,

---

<sup>21</sup> O narrador homodiegético é aquele que conta a história e participa dela, mas não é o principal.

<sup>22</sup> O narrador heterodiegético é o narrador onisciente, ele tudo sabe sobre as personagens.

vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. (BRANDÃO, 2013, p. 59)

Ou seja, o surgimento do espaço psicológico modifica não apenas a forma de narrar no romance policial, mas também como o detetive passa a se comportar e ser visto pelo narratário, pois agora suas sensações e aspectos sinestésicos são levados em consideração, coisa que não acontecia no cânone pioneiro, com Doyle, Christie, Hammet e Poe, por exemplo.

Além dos pontos abordados até então, outro fator importante de análise se dá entre a relação da personagem principal do romance policial com a cidade por motivos de identidade cultural, como já foi dito anteriormente, alguns detetives se mostram relutantes em deixar seus habitats urbanos, isso pode ser explicado pela construção de uma identidade que subjuga a personagem ao seu lugar de origem, ou aquele no qual desenvolve seu ofício.

Na construção de uma cidade literária inspirada em uma cidade real, fato que ocorre nas duas obras aqui analisadas, verifica-se, ao menos em uma delas, *La cola de la serpiente*, a construção em paralelo de uma identidade cultural atrelada a localidade da narrativa, na tentativa de naturalizar o estrangeiro. (Essa discussão sobre a relação entre cubanos e chineses será discutida mais à frente no tópico sobre a história de Havana). Segundo Brandão, o espaço também é identidade justamente por considerar os aspectos culturais do homem.

O “espaço de identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político. (BRANDÃO, 2013, p. 31)

A construção da identidade das personagens se dá, ao menos na narrativa de Padura, pela interface entre as culturas cubana e chinesa. O espaço, ou seja, a cidade de Havana, também se faz aqui ponte para o surgimento dessa identidade cultural. Ao contrapor as diferenças existentes entre as duas culturas, a obra acaba definindo o espaço da cidade como um elo de cruzamento dessas culturas e desses povos, naturalizando os imigrantes que se relacionam agora com um espaço que não é o seu

de origem, mas no qual se estabeleceram de forma natural, visto o aparato histórico desses imigrantes com relação à cidade.

Essa *mistura* de culturas também acarreta à obra um misticismo e interesse pelo desconhecido. As terras americanas (especialmente as latinas) parecem ser ponto adequado a essa miscigenação, visto que não apenas o desenvolvimento cultural, como também o das cidades são oriundos de um intenso processo de colonização a partir da *descoberta* do continente.

Se Europa e Ásia parecem resistir a esse choque cultural que advém da mistura de povos, na América, encontramos cenário favorável, pois a identidade cultural americana permeia variadas influências e perspectivas. Talvez por isso a adaptação chinesa ao território havanês tenha se mostrado orgânico na obra de Padura. A conversa entre esses diferentes lugares não permite isolamento cultural, e sim um processo de empatia que facilite o contato entre diálogos tão distintos.

As cidades americanas também foram construídas de forma distinta quando comparadas as europeias, embora fosse intenção colonizadora emergir centros urbanos semelhantes ao projeto estético europeu, aqui, quando chegaram, encontraram intervenções humanas na terra pré-existentes, logo a adaptabilidade e coexistência dessas duas culturas perpassam também aspectos geográficos. Como defende Alfredo Cordiviola, o processo de urbanização da América se deu de forma diferente pois:

Como epicentros da interação social, e focos de atenuação e intensificação de conflitos, de disseminação de saberes e de repetições cotidianas, os núcleos que emergem dos grandes processos de urbanização criam nas Índias as condições para que as tradições metropolitanas sejam importadas e assimiladas, mas também contestadas e subvertidas, estabelecendo uma dinâmica cultural que irá pautando as marcas da diferença americana. (CORDIVIOLA, 2013, p. 22)

Ou seja, a América seria uma terra propícia à convergência cultural. O projeto de cidade pôde ser criado nas Américas, e embora não conseguisse reproduzir o modelo europeu, encontrou aqui, adaptabilidade mediante adequações aos povos existentes. Na América, as divisas são mais tênues, e a *dinâmica* cultural facilita o diálogo. Embora haja, sem dúvidas, conflitos ou inadequações, subversões do sistema europeu aos moldes americanos.

Esses conflitos podem ser externados na literatura policial, que pode apresentar, como em muitos casos, um tom de denúncia das mazelas sociais. Longe de ser o *El dourado* idealizado, a América urge em demandas sociais contemporâneas, e parte dessas demandas possui ligação com a violência que habita os centros urbanos americanos. Sendo assim, ao repensar o romance policial, percebe-se que ele, além de ser composto por seus aspectos obrigatórios referentes às características do detetivesco; como o crime e as infrações sociais e morais que permeiam a literatura policial, ela também ajuda a pensar os espaços físicos, os fictícios e os reais que ao serem representados nas obras, mostram suas deficiências e aprofundam o ideário sobre o lugar. “As histórias de detetive podem investigar e expor a condição da sociedade e dizer algo verdadeiro sobre a natureza humana.” (JAMES, 2012, p. 45)

As obras literárias desse arquétipo estão mais conscientes de suas críticas sócias do que convém acreditar, primeiro porque funcionam normalmente em contrapartida a uma espécie de organização da lei no espaço utilizado, usualmente um corpo policial, como afirma James, “sem um força policial não pode existir ficção de detetive” (JAMES, 2012, p. 19) depois porque ao refletir sobre as zonas urbanas, pode nos dar um panorama antropológico-social de determinado período histórico, sempre com a ressalva de que não há um registro historiográfico, e sim uma ficcionalização crítica do que pode ser a cidade e a sociedade.

Pois infere-se que estudar a cidade é também estudar seu povo, já que ela se modifica a depender de seus habitantes, como aponta Kevin Lynch.

Os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes. Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. (LYNCH, 2018, p. 1-2)

É interessante frisar a idiosincrasia do processo de percepção da cidade pelo habitante, se por um lado ela se configura na mesma proporção para todos os seus moradores, a idealização da cidade se dá por processos distintos, como afirma Lynch, talvez pelo empirismo social, ou pelo transitar desses indivíduos nesse espaço físico.

Logo, se justifica o apelo a antropologia para se estudar o espaço. Pois se ao homem é necessário estudar para se compreender a cidade, aos fatores que influenciam a vida do homem também se fazem presentes.

Um desses aspectos é o fator econômico que pode ser uma explicação plausível a essas distintas experiências, o trânsito de um indivíduo entre regiões abastadas e menos favorecidas pode ser afetado caso não haja um facilitador ou motivo para tal, ou a inacessibilidade por questões econômicas ou porque não há autoridade social sobre determinado espaço.

O detetive, normalmente, é alguém que rompe limites morais e barreiras físicas, embora não fosse assim no cânone da literatura detetivesca, pois se imaginava que um detetive competente fosse aquele capaz de resolver um crime sem ao menos sair de sua poltrona. Esse quadro sofre mudanças drásticas com o desenvolvimento e propagação desse tipo de leitura, e, hoje, o detetive é alguém (como poucos) que possui liberdade para transitar em quaisquer espaços desejáveis.

Para ele então não há barreiras físicas impostas pela cidade, por seu poder de camuflagem e adaptação, consegue permear diversos ambientes sem produzir contraste que denuncie sua posição espiã. Se, como Lynch defendeu acima, a cidade está intrinsecamente ligada aos seus habitantes, o estudo que o detetive faz das pessoas pode também deixar claro a organização política-social da cidade.

A marginalização do indivíduo normalmente é vista como fator decisivo para a conversão dessa identidade em algo considerado *bom* ou *ruim* diante a sociedade, pensar os indivíduos dessa cidade pode nos dar um panorama da situação social desse todo espacial, sua pobreza, riqueza, mazelas e injustiças.

Contudo, em quase todos os casos, a violência da literatura policial pouco tem a ver com um enredo simplista, que se justifique pela pobreza ou alguma outra situação de vulnerabilidade social. Antes aparece como algo elitizado, o crime nesses romances são cometidos por escalas altas da sociedade, motivos de herança ou de vingança, traições amorosas ou econômicas, etc. Logo, o reflexo que essas personagens trazem a obra é, acima de tudo, um retrato da hipocrisia social.

O furto do indivíduo pobre que rouba para alimentar seus filhos não chega ao detetive porque não há história a ser contada, - além do descaso governamental com relação as pessoas mais pobres – a história com segredos e mistérios normalmente permeia as altas camadas sociais, porque nela há a hipocrisia de uma pseudo-simpatia por *regras sociais* que facilitem a convivência entre pessoas, sem, no entanto, que a verdade prevaleça.

Pode-se então perguntar se a literatura policial consegue abarcar todos os indivíduos que na cidade habitam, ou se ela seria algo elitizada, voltada aos ricos e, dessa forma, acaba ignorando a violência do cotidiano e suas razões. O fato é que, em muitos casos, as outras camadas sociais estão a colaborar com a história do mistério, quase sempre atreladas a sua função de trabalho, como o médico que esclarece a situação psicológica do escritor rico em *The long goodbye* (1953), ou algum funcionário da cozinha que percebe um transitar estranho na festa na noite anterior como em *A maldição do espelho* (2015) da Agatha Christie. Portanto, as camadas menos abastadas aparecem, se não como o motivo para a investigação, um caminho que pode facilitar o trajeto do detetive.

É muito difícil escrever um romance policial sem levar em consideração essas diferenças no trato com as classes sociais. A cidade tende a aparecer estratificada em camadas econômicas e esse fato se reflete nos interesses das personagens, em seus comportamentos e nos seus papéis dentro da trama, etc.

Essa separação é mais visível quando observamos a microestrutura da cidade, suas ruas, edifícios, estruturas, bairros, etc. A organização dessa microesfera permite a potencialização da representação da cidade, até porque como aponta Lynch, se o homem não consegue visualizar o todo da cidade, é mais favorável recorrer a esferas menores para que algo possa ser dito e percebido sobre o lugar e sobre as personagens. É sobre uma perspectiva mais geográfica e física que o tópico posterior busca discutir a estrutura dos bairros.

### 3.3 OS BAIRROS: UMA ESFERA MENOR DA CIDADE

Em uma esfera menor, encontra-se a configuração dos bairros, neles é possível criar uma espécie de lupa sobre aspectos que podem passar despercebidos pela grandiloquência da cidade.

Nos bairros é possível verificar as idiosincrasias de comunidades que compõem o todo social da cidade, mas que podem ser diluídas ou perderem o destaque merecido. Nos bairros, entende-se a identidade dos habitantes locais, seus comportamentos, e o que é valioso em termos de moralidade.

Nessa fragmentação da cidade, as individualidades se mostram mais latentes e o homem pode expor suas particularidades. Nos bairros, as estruturas mudam, nos mostram configurações diversas do povo, de suas origens e influências. Lynch vai dizer que é nos bairros onde ocorrem a plasticidade das cidades, pois os diferentes pontos de vistas, unem-se sem permitir o apagamento da identidade individual.

Dentro dessa grande estrutura (a cidade), porém, é preciso haver uma certa plasticidade, uma riqueza de estruturas e indicadores possíveis, de modo que o observador individual possa construir sua própria imagem: comunicável, segura e suficiente, mas também maleável e integrada às suas necessidades. (LYNCH, 2018, p. 124 – grifo nosso)

É dos bairros que parte a construção de uma imagem do todo da cidade, nesses centros menores pode-se perceber estruturas mais maleáveis que se integram ao todo da cidade. Essa esfera local e menor dá a ele lugar de identidade, e a partir dele, a imagem do todo é criada. A construção dessa imagem é individual e intransferível. Pois os níveis de contato e de empirismo determinam os olhos e a construção de olhares sobre a cidade. É claro que os símbolos e as *regras* que compõem a cidade são as mesmas para todos os habitantes, afinal a lei e ordem imperam sobre quaisquer ambientes civilizados. Contudo, o processo empírico e a sinestesia permitem um olhar diferenciados sobre o todo social e sobre o que Lynch chama de *pontos nodais*. Segundo Lynch, os pontos nodais são: “focos estratégicos nos quais o observador pode entrar; são, tipicamente, conexões de vias ou concentrações de alguma característica. [...] podem ser praças, formas lineares de uma certa amplitude ou mesmo bairros centrais inteiros.” (2018, p. 80-81).

Ou seja, quaisquer elementos da cidade que possam funcionar como ponto de referência para o reconhecimento desta cidade como tal. Isso acontece porque os pontos nodais se fixam à memória coletiva da cidade e conseqüentemente de seus habitantes, como forma de reconhecimento desses lugares.

Outros fatores também são realçados quando observamos de perto os bairros e suas organizações, o fator cultural segue aqui sendo chave para a configuração da estrutura social que cerca esse fragmento da cidade. Já que distintos bairros podem apresentar representação cultural distinta, visto organização social, influências ancestrais do povo, fator econômico, estrutura, investimento em desenvolvimento social, hábitos dos moradores, etc.

A depender dos habitantes, se nativos ou estrangeiros, a configuração do bairro pode obedecer a uma determinada cultura de origem dos povos que habitam o bairro. Um bairro Havanês habitados por cidadãos havaneses terá uma configuração, uma rotina, que obedeça a predisposição dos nativos desse país. Um bairro ocupado por imigrantes, pode permitir uma outra construção espacial, seja porque a necessidade é distinta, seja por hábitos culturais. Esse exemplo é o que acontece no romance de Padura, em *La cola de la serpiente*, temos um bairro inteiro organizado por imigrantes chineses que moram todavia em Havana. Seus hábitos culturais, todavia, não permitem que os havaneses não percebam as diferenças existentes entre os dois povos.

A utilização da imigração chinesa em Havana não foi usada por Padura de forma aleatória, ela está intimamente ligada ao processo de independência da Ilha. Mais sobre esse processo será visto quando lidarmos sobre a cidade de Havana no tópico *Havana: entre cubanos e chineses*.

Voltando aos bairros, outros componentes podem modificar a sua estrutura, ainda segundo Lynch:

As características físicas que determinavam os bairros são continuidades temáticas que podem consistir numa infinita variedade de componentes: textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de construção, uso, atividades, habitantes, estados de conservação, topografia. (LYNCH, 2018, p. 75)

Não é difícil visualizar ou entender o que Lynch defende, especialmente quando pensamos em estado de conservação e em topografia. Em uma mesma cidade é possível existir terrenos planos com grande espaço e áreas verdes, praças e largas calçadas que facilitem a circulação de pessoas, avenidas largas para tráfegos mais intensos. Em outros pontos da cidade a topografia pode indicar grandes morros e superfícies íngremes, esse fato pode gerar o desenvolvimento de comunidades amontoadas, com pouco espaçamento e aglomeração de pessoas.

Sendo assim, não é difícil observar que todos esses fatores e singularidades permitam à cidade a pluralidade de visões que constroem sua imagem diante dos habitantes. O uso dos edifícios, suas manutenções, o fator econômico e até climático podem interferir nos aspectos físicos dos bairros. O que parece ser uma dimensão menor, na verdade esconde as grandes influências que determinam a pluralidade da cidade, em sua esfera macro, os bairros acabam por demonstrar importante papel para se compreender a cidade em sua totalidade. O uso dessa referência externa e real da cidade pode revelar um processo mimético de representação, essa *mímesis* aproxima a narrativa do real e coloca o leitor em determinado lugar que pode ser reconhecido em sua vida, assim, a criação literária não dependerá exclusivamente da imaginação do leitor.

### 3.4 DAS QUESTÕES DA *MÍMESIS*

Como já foi abordado no início deste capítulo, a *mímesis* é um processo importantíssimo para compreender a processo criativo do espaço literário. O conceito de *mímesis* é também algo bastante difundido entre os estudiosos da literatura, seja pela *Imitatio*<sup>23</sup>, normalmente atrelada a uma concepção grega de ver a *mímesis*, seja pela “*mímesis* de representação”<sup>24</sup>, mais contemporânea e que defende um ponto de vista que facilita a identificação de um processo criativo que vá além da imitação do real e configura, como defende Luiz Costa Lima, uma *invenção* de um todo que faça sentido à natureza da obra.

---

<sup>23</sup> Ideia na qual a *mímesis* literária se daria por processo de imitação do real.

<sup>24</sup> Conceito defendido por Luiz Costa Lima em “Mímesis e arredores”.

A mimesis da representação supõe uma única transformação – uma estória se transforma em uma *inventio* – na *mimesis* da produção, a estória se transforma em *inventio* dentro de si mesma. [...] Não sendo o fato um dado natural, decisivo nele é a aceitação por uma comunidade que tal tipo de evento faz parte da realidade. (LIMA, 2017, p. 51)

Então, para esse autor, há uma *mimesis* que se diferencia da *imitatio* grega por criar dentro do universo da obra uma lógica que é compreendida como aceitável pelas personagens ou pelo narratário. Um exemplo disso são os romances policiais insólitos, nos quais algo inusitado acontece (fora da realidade, o conto *O gato preto* - 1843- de Edgar Allan Poe, por exemplo), mas ainda assim, o fenômeno consegue fazer parte e ser explicado logicamente pela narrativa.

Essa lógica funciona também quando se pensa a literatura fantástica ou de fantasia, no qual o universo criado pelo autor precisa defender-se como passível de existência e ainda ser algo coerente. Contudo, ao pensarmos em uma obra tão atrelada a realidade social como são os romances policiais, há nesse conceito de Luiz Costa Lima certo impasse.

Se a *imitatio* soa utópica, embora coerente com os processos de criação de imagens ao texto, por esperar que a obra retrate fielmente a realidade, o conceito de *mimesis* de representação não leva em consideração o processo de empatia e reconhecimento que a construção de uma cidade real precisa ter ao ser transferida para uma obra ficcional. Ou seja, na obra de fantasia, a empatia com o narratário precisa ser construída nos termos da própria ficção, sem um referencial real que o auxilie.

Contudo, Identificar-se com o espaço é fundamental para o leitor de literatura policial, pois mesmo que ele nunca tenha estado no local do crime, ou na cidade na qual a narrativa se desenrola, é imprescindível que o leitor possa confiar na narração feita na obra. Pois a resolução do mistério depende da confiabilidade da descrição feita pelo narrador.

Não é impossível que haja uma *mimesis* de representação, especialmente quando consideramos o romance policial com aspectos insólitos. Visto que mesmo que haja sempre a solidez de um processo lógico por trás de toda narrativa detetivesca, o romance insólito precisa criar uma conjuntura atípica que explique os

fatos da obra. Esses fatos tendem a assumir um tom pitoresco ou quase irreal, sendo assim, uma *mímesis* que permita esse não-espelhamento do real pode funcionar mais adequadamente ao fato narrativo insólito, mas não funciona em níveis de representação de um ambiente real, como é o caso do espaço real.

Como já vimos anteriormente, narrar uma cidade implica identificar nessa representação imagens conhecidas ou relacionais para o público, como os pontos nodais defendidos por Lynch, por exemplo. Todavia, o texto literário não tem obrigatoriamente um comprometimento histórico, até mesmo por narrar de forma datada uma cidade, enquanto ela continua a se transformar ao longo do tempo. A obra busca aproximar a representação que ela faz do espaço literário material do real, sem perder de vista o processo ficcional. Já no plano do espaço psicológico, essa *mímesis* pode fugir da *imitatio* por depender de outras questões, como o estado psíquico da personagem, suas influências, delírios, etc, ou seja, do espaço metafísico.

Logo, embora o estado de *verdade* seja posto em questionamento dentro do espaço psicológico, a narração, todavia, não dispõe dessa brecha discursiva. O narrador precisa de coerência e de status de verdade.

Ainda assim, ele possui uma verdade ficcional, e não a *Verdade* histórica. Em *Mimesis* (1946), Erich Auerbach faz uma eficaz e coerente explanação sobre a realidade ficcional na *Odisseia* e a compara com a verdade do relato bíblico. Auerbach alega que existe uma diferença entre a *Verdade* e a realidade, e que enquanto o texto do *Velho Testamento* busca a *Verdade*, “a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica.” (AUERBACH, 2015, p. 11), o texto ficcional de Homero (A odisseia) busca um realismo social que aproxima o leitor de sua obra. “Os poemas homéricos [...] são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem.” (AUERBACH, 2015, p. 10). Contudo, esse retrato simples do homem senhoril feito por Homero ainda perpassa a ideia de narrativa do sublime, enquanto o Velho testamento buscava uma representação da *Verdade* utilizando homens e passagens mais simples. (AUERBACH, 2015).

Assim, o texto de Homero dá conta não apenas da vida cotidiana, mas também dos sentimentos do homem simples e problemas mundanos, sem a

pretensão de esconder nada do leitor. Enquanto o *Velho Testamento* está cheio de elipses argumentativas, porque sua palavra é inquestionável como verdade absoluta, o texto ficcional Homérico se preocupa em não deixar brechas “Os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto.” (AUERBACH, 2015, p. 10). O texto homérico tem menos a esconder do que a Bíblia pois não possui a obrigação de convencer o leitor de nenhum fato histórico ou da importância do dogma pela parábola.

Contudo, o *Velho Testamento* parece mais atento às questões que se impõem ao homem comum advindas da convivência cotidiana. Nela o divino e terreno se misturam.

Nos relatos do Velho Testamento, o sossego da atividade cotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e à promessa de bênção, e surgem complicações inconcebíveis para um herói homérico. Para estes, é necessário um motivo palpável, claramente exprimível, para que surjam conflito e inimizade, que resultam em luta aberta; enquanto que naqueles, o lento e constante fogo dos ciúmes e a bênção divina, conduzem a uma impregnação da vida cotidiana com substância conflitiva e, frequentemente (sic), ao seu envenenamento. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis. (AUERBACH, 2015, p. 19)

Nesse sentido, é interessante pensar que a *mimesis* que ocorre nos romances policiais bebe dessa mesma fonte bíblica de enxergar o texto ficcional como forma de buscar retratar a realidade cotidiana em esfera familiar, especialmente os romances policiais contemporâneos, ou *pós-Noir*. A intriga acontece nessa escala menor da vida privada, embora as imbricações não sejam de ordem divina, ninguém espera ser escolhido por Deus no romance policial, contudo, o ciúme, a inveja e os conflitos menores ainda servem de fonte para entender as relações afetivas.

Diferentemente do Velho Testamento, o romance policial não permite brechas argumentativas (embora algumas elipses possam ser percebidas de vez em quando), ou uma busca pela *Verdade*, como há na Bíblia. O romance policial contemporâneo se preocupa pouco com a verdade do crime e mais com a representação dessa realidade cotidiana e com o protagonismo do homem comum. Se a Bíblia possui o

status de relato que busca a *Verdade*, a narrativa ficcional policial contemporânea busca uma resposta suficientemente convincente a fim de conferir a todas as histórias um desfecho, mesmo que esse desfecho ainda pareça ao leitor dotado de algumas elipses.

Retratar o cotidiano do homem comum também acaba por direcionar a narrativa ao seu contexto, sendo assim, é compreensível que seu entorno passe a ter um papel relevante às obras contemporâneas. É a partir dessa perspectiva que podemos refletir sobre a imitação do seu entorno, do espaço que esse alguém habita. Segundo Costa Lima, é preciso, além da diferença mínima promovida pela *Mimesis*, algo familiar:

Se a diferença opera como um pano de fundo, não é menos indispensável do que o vetor que se lhe contrapõe porquanto, se o receptor não encontra semelhança alguma, ou seja, nada que se ajuste, não disporá da redundância mínima que lhe servirá de orientação inicial. (LIMA, 2017, p. 24)

A cidade, dentro da narrativa, faz parte dessa *redundância mínima* da vida real de que fala Costa Lima, dela é possível conferir a imagem da cidade, com ela é possível refletir sobre a transposição feita pelo autor na construção de tal imaginário. Esse *imitar* dos pontos reais revela um processo de tentativa de empatia junto ao leitor, mas também situa as personagens em seus respectivos lugares. E assim, a cidade se constrói com pontos referenciais importantes, uma imagem mimética imprescindível ao contorno narrativo.

Sendo assim, a *mimesis* ocupa um lugar de destaque na representação da cidade devido à tentativa de aproximar a forma ficcional da realista. O romance policial, em grande parte, deve ao espaço real um intenso processo de verossimilhança, embora aqui ele sofra um processo de ficcionalização. Portanto, para entender como se dá essa “ficcionalização” do espaço real, é preciso recorrer a ideia de imagem. Essa imagem configura-se no imaginário da personagem e também na do autor e público leitor, com a finalidade de representar imagetivamente a cidade.

### 3.5 A IMAGEM

Evocar o conceito de imagem pode facilitar o entendimento do que na obra é narrado, entender as configurações que emergem às personagens pode ser um caminho em busca de uma compreensão do todo imagético que a obra sucinta.

É por meio da imagem que se pode perceber o real na obra literária, e também sua ficcionalização. Assim, como o que nele pode ser irreal.

A imagem preenche uma de suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade, uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal. (BLANCHOT, 2011, p. 278)

A imagem permite esse limiar entre o real e o irreal, a construção da imagem varia a depender do ponto de vista da personagem, suas experiências, etc., ela clareia o imaginário. “A percepção da paisagem urbana é, pois, resultante do imaginário de cada indivíduo, [...] obtidos a partir da experiência direta e diária com a cidade e com o repertório construído pelas lembranças e memórias vividas.” (De Marchi, 2008, p. 74).

Enquanto o ponto de vista de De Marchi é facilmente compreensível, o conceito de Blanchot parece demasiado abstrato, visto que ele elabora um pensamento difuso sobre algo também difícil de materializar, e dessa ideia surge a proposta de tornar mais compreensível para o público o que o texto tenta mostrar. Não uma reprodução imediatista e espelhada do que se diz, mas uma perspectiva de formas/recursos com as quais o texto busca trazer a realidade do que se narra.

Entretanto, para Kevin Lynch, a imagem parece ganhar um ponto de vista mais material, concreto, que busca elucidar os caminhos que trilharão as personagens, quase servindo como um sistema de orientação físico.

Uma imagem clara nos permite uma locomoção mais fácil e rápida: encontrar a casa de um amigo, um policial ou um armarinho. Contudo, um ambiente ordenado pode fazer mais do

que isso, pode servir como um vasto sistema de referências, um organizador da atividade, da crença ou do conhecimento. (LYNCH, 2018, p. 4-5)

A cidade pode funcionar dentro da imagem que ela propaga como um sistema ordenado de fatos e atividades que servem aos seus habitantes de forma coesa a fim de evitar maus entendidos ou a ausência de potencialidade de suas funções práticas. As *regras e padrões* da cidade precisam funcionar a fim de facilitar a vida do cidadão e a convivência social. Sendo assim, a imagem funciona como orientação, dentro dela cabe as *regras* que regem a cidade. O reconhecimento do policial pelo posto, ou pelo fardamento, permite reconhecer sua função de acordo com os símbolos inseridos na imagem da cidade. A imagem, nessa conjuntura, funciona a nível prático e material agregando valor semântico aos símbolos.

Esse conjunto de símbolos denuncia que a cidade se organiza de forma artificial, com intervenção do homem em processo posterior ao ser. Ao refletir sobre o espaço das florestas, Bachelard infere a ordem de acontecimentos entre o homem e a natureza. “A floresta é um antes-de-mim, um antes de nós” (2000, p. 194). Seguindo o mesmo pensamento do teórico, podemos inferir que a cidade é uma construção “antes-de-mim” como indivíduo localizado sincronicamente na história, mas não uma construção “antes-de-nós”, pois o seu desenvolvimento, e posteriormente a sua imagem, dependem dessa interferência humanística e social. Logo, a percepção da imagem varia a depender da vida de cada um e das experiências, embora a organização da cidade seja a mesma a todos os seus habitantes.

A imagem da cidade apenas pode existir pela percepção humana e sua influência no meio. Ela funciona como um mecanismo para a compreensão do todo, mas também para figurar as divisões da cidade. Ela também funciona como maneira de entender a influência que existe entre a cidade e o homem, pois, a cidade, por meio de suas regras e sentido de orientação, permite que o homem não se perca ao seguir o sistema.

Uma boa imagem ambiental oferece ao seu possuidor um importante sentimento de segurança emocional. Ele pode estabelecer uma relação harmoniosa entre ele e o mundo à sua volta. Isso é o extremo oposto do medo que decorre da desorientação; significa que o doce sentimento da terra natal é mais forte quando esta é não apenas familiar, mas característica. (LYNCH, 2018, p. 5)

O elo que existe entre o homem e a cidade, segundo Lynch, é responsável pelo sentimento de segurança desse indivíduo com o meio, mais também com a vida em si. A imagem da cidade está tão intrinsecamente ligada ao homem, que, por vezes, esquece-se de que ela não é uma imagem natural, ou seja, não modificada pelo homem, construída artificialmente, como pode ser a *imagem ambiental* do autor acima.

Um ambiente em conflito, todavia, pode desencadear um desequilíbrio emocional no homem, a ausência de ordem ou o predomínio do caos pode trazer ao indivíduo social certa apatia ou descrença. Não identificar-se com o ambiente que habita, ou com a cultura local, pode gerar tamanho desconforto ao ponto de causar forte repulsa ao ambiente ou as suas imagens.

Quando inseguro, o homem tende a praticar êxodos ou tenta mudar as configurações daquilo que o desaprova. Em todo caso, o inconformismo com a imagem do ambiente pode gerar uma ação imediata contra aquilo que se estabelece como sistema. Ou simplesmente a ideia de não pertencimento ao local da imagem.

A imagem também pode *evocar um mundo* completamente novo como defende Bachelard (2000), nela, o homem é capaz de apaziguar suas dores e angústias em busca de sua paz. Nesse mundo novo criado pelo imaginário, a *mímesis* pode ser de representação ou de produção. No plano imaginário não há limites impostos sobre o real, o único ponto lógico precisa ser uma tessitura narrativa que faça sentido com o todo proposto pela obra, visto que a criação pode tentar ir de contramão àquilo que é *natural* ao homem.

Por conseguinte, a imitação que a imagem que a arte exhibe não decorria da natureza, à sua desejada estabilidade. Tal traição provocava que, na arte, a *mímesis* contivesse e expressasse a correspondência com a mera “superfície extrema”, ou seja, com a aparência do representado. (LIMA, 2017, p. 44)

A *mímesis* e a imagem estão profundamente interligadas no campo ficcional, a partir do processo mimético temos a recusa em obedecer a natureza ou a representação do que ela aparenta, ou ainda a tentativa de tornar fiel a imagem que o texto evoca.

A cidade, como visto anteriormente, pode não ser um acontecimento natural, visto que sua criação parte da ação humana, mas sua estrutura se configura no cotidiano como algo, senão natural, rotineiro e orgânico para as pessoas, assim como para as personagens de ficção, que não conseguem existir fora de um espaço, mesmo nos casos mais experimentalistas.

Trair a *natureza* da cidade no qual o romance se passa pode ter consequências penosas ao romance policial, *a priori* porque ele precisa ser fiel a uma estrutura ordenada que permita que o detetive execute seu trabalho, segundo porque a *mímesis* de criação pode afastar a narrativa de uma veracidade com o real e acabar impedindo o leitor de acreditar naquela *verdade* narrada. Em todo caso é prejudicial ao arquétipo.

Por fim, a imagem da cidade pode ser a construção do todo espacial ou suas peculiaridades em escalas menores. A cidade tem sua própria imagem, assim como os bairros, edifícios, ruas, edificações, etc., cabe a cada personagem construir sua imagem do espaço e estabelecer sua relação com esse espaço. Vale ressaltar que o objetivo final não é a imagem e sim a cidade, segundo De Machi, “A imagem é um instrumento e não um fim em si mesmo, para o reconhecimento da cidade.” (DE MARCHI, 2008, p. 77). As emoções e sinestésias vão demonstrar ao leitor essas nuances interpretativas do ambiente ficcional, seja ele baseado em uma cidade real, ou em algo completamente novo, um espaço que foge da natureza.

Contudo, como estamos presos a cidades reais nos dois romances analisados, vamos agora perceber como se deu a construção desses dois lugares. E descobrir quais imagens povoam o imaginário real dessas duas cidades e o que delas pôde ser transcrito às suas respectivas obras literárias.

### 3.6 LOS ANGELES – A CIDADE DO GLAMOUR

Antes de discutir as obras em si, vamos ampliar a visão sobre os aspectos que caracterizam as cidades em questão. A começar por Los Angeles, cidade Californiana, com um pouco mais de 4 milhões de habitantes, que serve de pano de fundo para a história de *The long goodbye* (1952) escrita por Raymond Chandler.

Inicialmente lembrada pelo gigantesco e icônico letreiro de Hollywood, Los Angeles nos conta uma história tão aventureira quanto os filmes produzidos por lá. Na história da cidade é possível vislumbrar riqueza, preconceito, pioneirismo, diferenças sócias e disputa por poder. Embora pareça roteiro de filme, a cidade de Los Angeles e suas personagens garantem uma história rica em reviravoltas.

Oriunda do deserto norte-americano, Los Angeles (LA) conseguiu se tornar a capital da produção filmográfica do país. Com investimento privado e dominada por relações de poder entre os grandes empresários locais e os gângsteres, a cidade não se desenvolveu sem algumas feridas históricas.

Entre elas o racismo e a extrema violência nas ruas oriundas das gangues locais. Essa realidade violenta será ponto de partida primordial para entender o movimento *Noir*, que surgiu na literatura e no cinema em Los Angeles, na década de 1920, e questionou a violência local e as relações de poder na cidade. O estilo *Noir* foi melhor apresentado em capítulo anterior, por constituir desdobramento do romance policial.

Sobre a violência e o separatismo social que aconteceu em Los Angeles, Roberto Luis Monte-Mór, em prefácio ao livro de Mike Davis intitulado *Cidade de Quartzos*, (2009), reflete sobre esse cenário mostrando os pontos complexos dessa cidade em específico.

O separatismo no espaço social por grupos étnicos, padrões de consumo e de distinção sociocultural, orientações religiosas e outras características comunitárias homogêneas faz de Los Angeles um espaço urbano com alto e ímpar grau de heterogeneidade. Ali, a dinâmica socioespacial dos vários grupos se manifesta em uma constante transformação e fragmentação do território, em níveis distintos de concentração de iguais e com maior ou menor grau de exclusão dos “outros” indesejáveis. O resultado não poderia deixar de ser uma agudização dos confrontos e da violência urbana, da luta de gangues, da alta criminalidade, da exclusão e da segmentação do território, ainda que o glamour local possa perpassar todos os grupos, mesmo como distante referência cultural e simbólica. (MONTE-MÓR, 2009, p. 17-18)

Monte-Mór atribui a violência da cidade a aglutinação de distintas culturas e povos, e, logo, as divergências ideológicas que uma cidade tão heterogênea pode apresentar. É interessante notar também que LA apresenta uma *segregação social*

também advinda do fator econômico. O cidadão angelino está envolto e altas demandas sociais e financeiras. A vida da elite em Los Angeles pede que se esbanje riqueza, e essa riqueza advém do acúmulo de terras e dos empreendimentos localizados nas mãos de seletos moradores.

O fator econômico é, sem dúvida, uma das importantes vertentes de poder em Los Angeles, e embora esse poder seja estratificado, as elites acabam por aceitar rearranjos em sua composição, seja porque não há uma oligarquia absoluta, seja porque o imigrante (especialmente o japonês) traz consigo também boa quantidade de investimentos para a cidade, e o que rege essa elite é o acúmulo de capital e o poder de investimento. Ainda segundo Monte-Mór:

Ao discutir as faces de poder e o controle do espaço, (Mike) Davis mostra que as elites de Los Angeles são também caleidoscópicas, estão em constante rearranjo, sempre se reorganizando, rapidamente substituídas por novas elites que chegam e se (re)criam gerando novos centros de poder. (MONTE-MÓR, 2009, p. 17, grifo nosso)

Los Angeles se mostra como a cidade de possível ascensão social por essa transição do poder. Para tê-lo, apenas é necessário dinheiro. O que, claro, não permite a ascensão dos pobres. E embora permita essa transição, a diferença econômica-social é sentida nas ruas, pois a pobreza e a riqueza defrontam-se sem muita cerimônia.

Sendo assim, a relação entre pobreza e riqueza também é abordada por Mike Davis, a ele compete ainda uma reflexão que aproxima Los Angeles de outras cidades latino-americanas. “O outro lado da pobreza e da vulnerabilidade, é claro, é a desigualdade, considerando que a área metropolitana de Los Angeles apresenta extremos de riqueza e pobreza quase iguais aos da América Latina”. (DAVIS, 2009, p. 31) Davis compara Los Angeles a outras cidades da América Latina, mas não as especifica, e também não apresenta dados técnicos que mostrem mais especificamente essa semelhança.

Embora os processos de colonização e formação das cidades tenham acontecido de forma distinta, é interessante notar essa aproximação, especialmente quando se leva em consideração a produção artística do romance policial, pois, como

abordado anteriormente, falar sobre literatura policial implica também contar um pouco dos problemas da cidade.

Se Los Angeles e as cidades latinas se assemelham pela diferença econômica com relação aos seus habitantes e pela violência de suas ruas, a composição de suas fontes de renda, e qualidade de vida são bem distintas. Na literatura policial poucas são as cidades que apresentam tanta exuberância econômica como Los Angeles, embora os ricos tenham sempre sido alvos interessantes às narrativas, as cidades aparecem sempre que envoltas em tons de marginalização, incluindo Los Angeles, em alguns momentos. Ricas são as pessoas que vivem na cidade, a cidade em si, mostra seus defeitos e falhas mais comumente associadas à violência.

Outro ponto que se relaciona diretamente com a violência das ruas é a questão carcerária ou a força policial que atua na cidade de LA. Mike Davis é muito claro em sua crítica ao LAPD (Los Angeles police department),<sup>25</sup> ao dizer que a força policial da década de 1980 possuía mais poder do que o prefeito. (DAVIS, 2009), ou que o sistema carcerário nem de longe buscava cumprir com a demanda de reinserir os criminosos a sociedade com certa recuperação moral. “A real função do sistema prisional não é salvaguardar comunidades, mas armazenar o ódio até o dia em que possa retornar às ruas.” (DAVIS, 2009, p. 34)

Essas críticas também pode ser sentidas no romances de Chandler, o seu detetive Philip Marlowe é, antes de tudo, a representação social do trabalhador braçal (embora o ofício de detetive, *a priori*, demandasse conhecimento intelectual apenas), que se revolta contra a força policial por sua agressividade e ausência de método que garanta sua competência.

Sendo assim, Los Angeles se mostra plural em influências pelo constante trânsito de estrangeiros, especialmente por meio do investimento de capital em setores privados. É, antes de tudo, uma cidade violenta e que não esconde seus problemas sociais, vive assombrada pelas gangues locais, que ditam o tom violento imposto aos seus habitantes, e apresenta uma elite não intelectualizada, (ponto que se modificou um pouco com a crescente Hollywoodiana na contemporaneidade), que prioriza o capital. Essas nuances principais são recorrentes aos romances de

---

<sup>25</sup> Departamento de polícia de Los Angeles.

Chandler, e configuram, de fácil compreensão, a crítica que o autor impunha a sua cidade.

### 3.7 HAVANA – ENTRE CUBANOS E CHINESES

Havana, por sua vez, é a capital cubana. Habitada por cerca de 2,5 milhões de pessoas, Havana compartilha com os demais países da América Latina uma história semelhante de colonização. Cuba faz parte de um conjunto de ilhas caribenhas na América central, e assim como Los Angeles, possui uma história social cheia de reviravoltas.

Colonizada pelos espanhóis, Cuba sofreu com a existência de muitas guerras civis em prol da independência do país. O processo de colonização e de independência acabou permitindo a entrada de muitos imigrantes no país, especialmente como escravos. A grande maioria desses imigrantes vieram da Ásia, mais especificamente da China. Os chineses contribuíram muito no período de luta armada que Cuba empenhou contra a dominação espanhola, o que acabou por permitir que a comunidade chinesa fincasse raízes em território cubano.

Como narrativa desse suporte oferecido pelos chineses à Cuba no período de guerra, Kathleen M. Lopéz discorre sobre o assunto em seu livro *Chinese Cubans: a transnational history*. Nele, a autora relata de forma detalhada a história da independência cubana e o papel dos chineses nesse processo. “In addition to such battles, the chinese have been especially noted for their contributions in bringing food, medicine, clothing, and shoes from the towns back camps and for offering refuge to insurgents. (LOPÉZ, 2013, p. 130)<sup>26</sup>

Além de contribuir nas batalhas, os chineses também contribuíram para a manutenção e auxílio dos militares no confronto. Um auxílio humanitário que acabou por aproximar o povo cubano ao chinês. Contudo, nem tudo nessa união foi perfeito, houve também quem disseminasse xenofobia e fosse contra a presença de chineses

---

<sup>26</sup>“Além de contribuir nas batalhas, os chineses foram notáveis especialmente por suas contribuições em levar comida, remédios, vestimentas, e sapatos da cidade aos acampamentos e oferecer refúgio aos insurgentes.” (Tradução nossa)

em cuba alegando que eles eram os responsáveis por usurpar recursos e empregos dos nativos cubanos. (LOPÉZ, 2013).

O contato dos povos imigrantes (ou escravizados) em Cuba, permitiu que associações culturais distintas se encontrassem em território havanês. Por exemplo, o fato de que os chineses acabaram entrando em contato com as religiões de matrizes africanas, o que permitiu o surgimento de um sincretismo religioso.

Chinese accepted religious traditions of African origin such as Santería and El Palo and some members of the Afro-cuban fraternal organization abkuá were of chinese descent. [...] A syncretism form of worship combining Chinese with Afro-cuban traditions developed around the chinese deity San Fan Con. Thus, Guan Gong (Deus da guerra para os chineses) developed into the Afro-Chinese cuban Sanfancón, associated with Changó in Santería and Santa Bárbara in Catholicism. (LOPÉZ, 2013, p. 105)<sup>27</sup>

Além dos aspectos religiosos entrarem em sincretismo, os chineses tiveram que adaptar fortemente seus estilos de vida e sacrificar mais especificamente seu ideário de casamento, visto que ainda segundo Kathleen Lopéz, as mulheres chinesas acabaram permanecendo na China, enquanto seus maridos cruzaram o mundo em busca de oportunidades de melhoria de vida. “Although a few women also emigrated, most migrant families employed strategies in which wives remained in China to maintain the ancestral home and ensure continuation of the lineage.” (LOPÉZ, 2013, p. 188-189)<sup>28</sup>

Sendo assim, o contato da cultura e do povo chinês, não apenas com o povo cubano, mas também com os africanos que vieram à América escravizados, permitiu a metamorfose da cultura, religião e hábitos dos chineses. Ao manter residência em Cuba pós *Guerra dos dez anos*,<sup>29</sup> os chineses acumularam essas influências para

---

<sup>27</sup>“Os chineses aceitaram as tradições religiosas de origem africanas tais como a Santería (candomblé) e o El Palo e alguns membros da organização fraterna afro-cubana Abkuá de descendência chinesa. A forma de adoração do sincretismo combinou chineses e afro-cubanos e acabou por se desenvolver ao redor do Deus Chinês San Fan Con. Então, Guan Gong (Deus da guerra para os chineses) se tornou o símbolo afro-chinês Sanfancón, associado a Changó no candomblé e a santa Bárbara no catolicismo.” (Tradução nossa)

<sup>28</sup>“Embora algumas mulheres também tenham imigrado, a maioria das famílias de imigrantes empregaram estratégias nas quais as esposas permaneciam na China para manter a ancestralidade familiar e garantir a continuação da linhagem.” (Tradução nossa)

<sup>29</sup> Confronto armado que permitiu a independência de Cuba com relação à Espanha, a origem do nome advém do período de tempo que durou a guerra. (1868-1878).

criar um estilo de vida que se mostrasse mais adequado as terras caribenhas. Muitos acabaram por se relacionar amorosamente com nativos de Havana, e de lá não mais saíram.

Outro ponto crucial para se entender a economia e a política cubana é a importante influência do socialismo na ilha, e posteriormente do capitalismo com a advinda dos Estados Unidos no final do século XX. A partir dos anos 90, o mercado havanês se abriu ao capitalismo causando mudanças no consumo e na urbanização da cidade.

Havana was isolated from market forces that produce nonessential consumer goods and prestigious private shops, restaurants, and clubs. [...] Despite the reintroduction of a market economy, many architects and urban designers consider Havana to be a city of eclectic and decentralized neighborhoods that are joined by roads, public services, and urban cultura. (SCARPACI; SEGRE; COYULA, 2002, p. 02)<sup>30</sup>

A mudança do cenário político despertou na ilha a transformação arquitetônica e econômica de Havana, Cuba, por muito tempo, e ainda hoje, vive um governo totalitário e opressor, contudo, não conseguiu manter o isolamento político ou econômico. Havana também não demonstra, segundo os autores acima, um centro urbano comercial centralizado, como é comum a muitas cidades, os serviços públicos coexistem perto das residências, diferentemente de Los Angeles que cresceu em moldes europeus, logo, a cidade faz essa diferenciação entre bairros comerciais e residenciais.

Sendo assim, a ilha se mostra um lugar de miscigenação pela cultura de guerras pela independência, uma cultura influenciada por diversos povos, assim como outros países da América. Também apresenta uma interseção política que pode causar instabilidades econômicas e opressão aos habitantes havaneses. Além disso, Havana se apresenta como uma cidade de urbanização tardia e descentralizada. Essa é a visão geral sobre a cidade de Havana e ela nos ajuda a entender a imagem possível que o romance possa ter trazido ao público sobre a ilha.

---

<sup>30</sup>“Havana foi isolada das forças de mercado que produzem produtos não essenciais de consumo e prestigiosos shoppings privados, restaurantes e clubes. Apesar da reintrodução do mercado econômico, muitos arquitetos e urbanistas consideram Havana uma cidade eclética e descentralizada, com vizinhanças rodeadas de rodovias, serviços públicos e cultura urbana.” (Tradução nossa)

Portanto, agora que sabemos como o romance policial se desenvolveu ao longo dos anos, partimos então para o relacionamento dos detetives com suas cidades de pertencimento, já cientes de que a construção espacial irá perpassar todos os pontos já abordados, o espaço psicológico, a construção imagética da cidade, suas influências externas pela imigração, e a *mímesis* de representação para trazer clareza e referência real ao texto, os nossos detetives emergem desses lugares (cheios de violência e de choques culturais) agora comuns a nós.

## 4 DOIS CONTOS DETETIVESCOS, A MEMÓRIA NARRATIVA CIDADINA E OS DESDOBRAMENTOS DO ARQUÉTIPO POLICIAL

### 4.1 DOS PONTOS DE ANÁLISE: ENTRE HAVANA E LOS ANGELES, OS DETETIVES

Antes de imergir completamente nas obras abordadas, é importante destacar os pontos de análise fundamentais nesta comparação. Como norte a esta análise, temos, nos dois capítulos anteriores, uma explanação dos pontos das diferenças mais primordiais entre as duas produções, o principal deles diz respeito à composição das narrativas. Enquanto o *Noir* como sucessor direto do romance de enigma clássico permaneceu fiel a uma narrativa *realista*, o *neopolicial* contemporâneo se permitiu uma narrativa aparentemente realista, por ainda manter os *aspectos/regras* básicas do romance policial, contudo, soube também encontrar um ponto de interseção com um novo jeito narrativo, o *espaço psicológico*, que não apenas questiona o realismo da narrativa mas também permite acesso ao subjetivo das personagens.

A partir desse subjetivo, a cidade é vista em *La cola de la serpiente* de forma diferente. Dela emerge um tom saudosista que torna a personagem do detetive não apenas mais humanizada, mas também permite a ela demonstrar sua infelicidade com a vida.

O tom que cada detetive assume é importante para entender suas relações pessoais com as cidades que habitam. Essas relações acontecem mais intrinsecamente com os bairros que compõem as respectivas cidades de Havana e Los Angeles. A influência financeira e a imigração de povos estrangeiros são pontos determinantes em ambas as cidades narradas. Se em Havana, a pobreza é comum a maior parte da população, e o crime se dá pela tentativa de acumular riqueza, em Los Angeles, temos uma sociedade financeiramente estável, cujo crime tende a ter caráter passional.

O romance policial como regra, não tende a fazer detalhadas descrições ou reflexões sobre as cidades em que se situam. Em muitos momentos, o reconhecimento das características das cidades e dos bairros aparecem em forma de pontos nodais cuja definição vimos anteriormente. Embora a narrativa de Chandler e

de Padura, em específico, se demorem mais na tentativa de definir os pontos de importância de suas cidades. Esses pontos nodais servem à narrativa a fim de identificar localidades, desenhar pontos de riqueza ou pobreza, mas também como forma de criar laços entre a personagem e o ambiente que a cerca. As duas narrativas apresentam essa característica.

A recuperação da imagem desses pontos nodais é que permite a reflexão sobre a *mimesis* empregada na construção dessa descrição acerca da estrutura, pois no romance de Padura, por exemplo, a reconstrução de um desses ambientes, um prédio de escola visualizado pela personagem do Mario Conde em momento de nostalgia, permite esse questionamento sobre as mudanças essenciais que a instalação sofreu, visto que o reflexo que a personagem mostra está em um nível de afeto subjetivo, e pode, dessa forma, fugir a estrutura real da edificação, sendo assim, afetado pela memória ou pelos afetos.

Se com relação à Havana, Mario Conde narra a cidade com aspectos de afeto, a relação de Philip Marlowe com Los Angeles e com os bairros que frequenta configura justamente o oposto, a personagem frequentemente questiona a moralidade da cidade, e a enxerga como um lugar de pessoas que detém o poder porque controlam o capital. Além disso, as duas cidades parecem permitir crimes de extrema crueldade, seja baseada em desejos carnisais, seja pelo dinheiro. O enigma religioso surge em *O rabo da serpente* como recurso a dificultar o poder analítico do detetive, enquanto que em *O longo adeus* o sentimentalismo e os afetos são questionados pela luxúria.

Outros fatores também ganharão destaque, as motivações dos crimes e seu causadores como figuras antagonistas naturais aos detetives. O respeito as *regras* na construção do romance policial, assim como os rompimentos que o romance *neopolicial* traz com relação ao *Noir*, embora reconheça sua influência.

Contudo, antes de adentrarmos mais profundamente na análise das obras propriamente ditas, é necessário fazer uma breve sinopse das obras, a fim de situá-lo acerca das narrativas presentes.

#### 4.2 THE LONG GOODBYE E LA COLA DE LA SERPIENTE: SINOPSES

*The long goodbye* (1953), ou na versão em português, *O longo Adeus*, conta uma das histórias de investigação de Philip Marlowe, protagonista detetive dos romances de Raymond Chandler.

Certa noite, enquanto caminhava pelas ruas de Los Angeles, Marlowe encontra um casal brigando na saída de um bar. O casal era Sílvia e Terry Lennox, pessoas ricas e influentes na cidade. Sílvia então decide sair sozinha do bar e expulsa Terry do carro porque ele estava embriagado. Marlowe assiste toda a cena e decide ajudar o homem desconhecido. Ele o leva para sua casa e o ajuda a se recompor. Quando amanhece, Marlowe o leva de volta ao seu apartamento e lá Terry conta sobre o divórcio com Sílvia. Logo os dois desenvolvem uma amizade de bar e passam a se frequentar espaçadamente.

Contudo, numa manhã inesperada, Lennox aparece na casa de Marlowe portando uma pistola e lhe pedindo ajuda para fugir de Los Angeles. Marlowe o acolhe novamente e logo percebe que algum crime deveria ter acontecido. Sem muitos rodeios, Lennox conta a Marlowe que encontrou a esposa morta na casa de visitas que ficava ao lado como um apêndice da casa principal. Marlowe se convence, sem muitas pistas ao narratário, de que Lennox fala a verdade, e então decide ajudá-lo a fugir.

A polícia logo fica sabendo do desaparecimento de Lennox, e ele se torna o principal suspeito da morte de Sílvia. Marlowe, conseqüentemente, é detido por ser visto como possível cúmplice. Contudo, ele logo é solto pela polícia, pois uma carta-confissão chega ao conhecimento da polícia, e o caso é dado como encerrado. Terry havia sido morto em Otatoclan, no México.

A partir de então, a história passa a girar em torno de uma cliente chamada Eileen Wade, que procura por Marlowe na tentativa de encontrar o marido desaparecido, o Sr. Wade, autor best-seller alcoólatra e depressivo. Marlowe aceita o trabalho e logo o encontra. Contudo, o casal Wade passa a se tornar muito dependente das interferências de Marlowe, além disso, o detetive acaba por desenvolver um desejo sexual pela Sra. Wade. Logo se estabelece a ideia de que o casal possuía problemas conjugais, e Marlowe descobre também que o Sr. Wade

possuía um *affair* com Silvia Lennox, a esposa de Terry Lennox morta com um tiro na cabeça e que teve o rosto massacrado com um artefato de decoração de macaco.

Novamente a história passa a girar em torno do casal Lennox. Marlowe descobre também que Eileen havia sido casada com Terry quando os dois moravam na Noruega em fins da segunda guerra mundial, embora ela pensasse que ele estava morto porque havia sido sequestrado pelas forças do nazismo. Não demora muito para que Marlowe encontre o corpo morto de Roger Wade, numa noite em que se encontrava em sua mansão, aparentando suicídio.

O fato é que mesmo com uma intrincada narrativa, o detetive se mostra muito sagaz e finalmente chega a verdade com relação as duas mortes, Eileen Wade era a responsável por ambas. A primeira por ciúmes do marido, a segunda por medo de que ele; ao lembrar do que havia acontecido; pois havia presenciado a morte de Sílvia, contasse a polícia toda a verdade ou tornasse sua vida difícil.

Ao fim de tudo, Marlowe descobre que a morte de Lennox no México havia sido falsificada com a ajuda de Mandy, um gângster de Las Vegas que havia servido no exército com Terry na Segunda Guerra Mundial. Ele o encontra em seu apartamento e ambos se despedem pela última vez.

Outras personagens tornam também a trama de *O longo adeus* bastante interessante e de fluida leitura. Entre elas, um mordomo chileno (frequentemente chamado de mexicano) chamado Candy que contribui para a áurea de suspense do enredo. Assim como o pai rico e influente de Silvia, Harlan Porter, dono de quase todos os jornais de LA. Dois gansteres amigos de Lennox que o protegem, a irmã de Silvia, Linda Loring, com que Marlowe chega a ter um romance no final do livro, etc.

Toda essa história se passa em Los Angeles e nos bairros circunvizinhos, Marlowe utiliza referências prediais para narrar a Califórnia, assim como delata seus assuntos problemáticos, seus vícios e corrupção. Uma força policial incompetente e brutal que funciona a depender dos interesses dos ricos, uma cidade suja e tão *durona* quanto os seus habitantes.

Na outra ponta dessa comparação está *La cola de la serpiente* (2011), ou como foi intitulado em português, *O rabo da serpente*, escrita por Leonardo Padura. *O rabo da serpente* conta a história de Mario Conde, um policial na faixa dos 35 anos, que

busca elucidar a morte de um chinês imigrante no Bairro Chinês a pedido de Patrícia Chion, uma colega de trabalho de Conde e paixão platônica até então. O morto se chamava Pedro Cuang e era padrinho de Patrícia.

Ao saber da morte de Pedro, Mario Conde junta-se a Manolo (seu fiel escudeiro policial) em busca de investigar o caso adentrando o Bairro Chinês. Com a ajuda do pai de Patricia, Juan Chion, Mario Conde consegue entrar no Bairro chinês e investiga a cena do crime. Logo ele percebe que Pedro Cuang havia sido enforcado e pendurado no teto de seu quarto, sua língua saía da boca, e no chão havia urina e fezes do morto. Em seu peito havia uma marca de flechas em cruzes e um de seus dedos da mão direita havia sido arrancado. Inicialmente, a conclusão que tiram da cena do crime é que ele teria alguma relação com a cultura religiosa chinesa, visto que o símbolo remete a San Fan Con, um santo chinês correspondente a Santa Bárbara no cristianismo. Além disso, o dedo decepado possivelmente indicaria uma *nganga* (espécie de feitiço para conseguir algo desejado). Não demora muito para que o crime comece a ser associado com o tráfico de cocaína ou com os jogos ilegais cometidos no Bairro chinês.

Em busca de respostas, Mario Conde entra em um caminho que o leva ao passado do morto, Pedro Cuang, ao passado do pai de Patrícia, Juan Chion, à mitologia chinesa (na tentativa de explicar San Fan Con) e a sua própria história como indivíduo, seus amores e arrependimentos, além de olhar para Havana e suas edificações com olhares saudosos, lamenta a degradação da cidade e os caminhos trilhados por ele até esse momento.

Mario Conde também trilha um caminho de autoconhecimento e de despertar para a quebra de preconceitos, especialmente contra os chineses. No início do romance ele tem ideias presas e estereotipadas sobre a cultura e o povo chinês, a medida em que a narrativa se faz, ele percebe e modifica sua forma de pensar. *O rabo da serpente* é, sem sobra de dúvida, principalmente uma forma de crescimento e evolução social para Mario Conde.

Após desvendar os laços emocionais existentes entre Juan Chion e Francisco Chiu (padrinho de Patrícia e líder religioso da comunidade chinesa em Havana). Mario Conde percebe que ambos os chineses estavam muito preocupados com o caso da

morte de Pedro Cuang e então ele começa a desconfiar de que os dois estariam escondendo algo.

Com o desenrolar da narrativa, Mario Conde finalmente descobre que Pedro Cuang havia sido morto pelo filho de Francisco Chiú, e por isso, de alguma forma, eles (Francisco e Juan) buscavam proteger o homem. Panchito Chiú procurava o dinheiro do ex-patrão de Pedro Cuang chamado Amâncio, responsável pelas apostas de jogo do bicho no bairro. Dessa forma, o motivo da morte acaba sendo bem mundano, um reflexo do que a escassez de recursos pode fazer com um povo.

#### 4.3 REIMINISCÊNCIAS DA CIDADE NO ROMANCE POLICIAL: SUAS REPRESENTAÇÕES

A cidade é um importante aspecto nos romances policiais, como já vimos, ela constitui não apenas o pano de fundo para a exegese narrativa, como também influencia as personagens, as imergem em questionamentos sociais e morais, interferem em suas condutas e as tornam reféns de suas condições citadinas. Dessa forma, ao analisarmos as obras supracitadas – *O longo adeus* e *La cola de la serpiente* – a cidade aparecerá em destaque, para que possamos entender o que cada obra busca representar e transparecer em seus contextos narrativos.

É importante observar que as histórias buscam contextos distintos de representação da cidade, enquanto *O longo adeus* retrata uma Los Angeles rica, porém apodrecida pela corrupção e pelo crime, *O rabo da serpente* nos mostra uma Havana depressiva e em ruínas, pois a ausência de manutenção da cidade não permite que seus moradores a olhem com felicidade. Marlowe está sempre lembrando ao narratário, e a si mesmo, como é viver em Los Angeles, “É uma cidade durona, esta. Não há respeito.” (CHANDLER, 2011, p. 63). Suas instituições, assim como seus moradores são o reflexo dessa personalidade angelina. Hollywood enfrenta o problema de ser uma cidade sem segredos aparentes, “Em sociedade tudo se sabe.” (CHANDLER, 2011, p. 21), pelo menos até que alguém rico interfira na história e a transforme em segredo. “Costuma-se dizer que os ricos sempre podem proteger a si mesmos e que no mundo deles é sempre verão.” (CHANDLER, 2011, p. 88).

Já em *O rabo da serpente*, o narrador é bem mais pessimista quando descreve a cidade de Havana.

Foi exatamente naquela noite, enquanto seguia num ônibus barulhento e lotado para a casa de Juan Chion, cruzando uma cidade escura, tórrida e a cada dia mais hostil, que Mario Conde dedicou-se a ordenar suas ideias sobre o que era um chinês. (PADURA, 2015, p. 17)

As duas cidades apresentam suas hostilidades de forma bem clara. “Eu prefiro a cidade grande, sórdida, aleijada, suja.” (CHANDLER, 2011. p. 250). Embora seja a cidade o modelo de uma estrutura em tese *ideal* a manifestação de uma organização social, ela não consegue, nos dois romances, parecer atrativa ou igualitária, é sempre “suja, e sórdida”, e mesmo assim, as personagens ainda preferem viver nessas cidades. Mesmo sendo elas extremamente violentas, com pessoas de moralidade questionável e cuja organização citadina vai depender muito da força policial e do dinheiro.

É interessante ressaltar também a forma como essas cidades aparecem nos textos. Elas simplesmente não precisavam ser narradas dessa forma, bastava que seu contexto, os acontecimentos da narrativa, denunciassem o caráter torpe das cidades, contudo, o que se vê, são ambas as narrativas preocupadas com uma construção linguística que verbalize essa violência e a sordidez desses lugares. As duas cidades, Havana e Los Angeles, precisam de intensa adjetivação que mostre ao narratário sobre o que de fato o narrador quer mostrar, como se as imagens de violência não fossem o suficiente à subjetividade do leitor. Dessa forma, percebemos que a construção da cidade se dá nos dois romances não apenas pelas ações de seus cidadãos, mas também pelo uso da linguagem como defende o conceito estruturalista de ver o espaço na narrativa e também como Bakhtin defende a influência da estilística do autor no texto, tópicos abordados no terceiro capítulo sobre o espaço.

Entretanto, embora sejam parecidas nesse aspecto de representação linguística, há também diferenças entre a forma de viver nas duas cidades por outros fatores como o meio de transporte, por exemplo. Como podemos perceber na citação acima de *O rabo da serpente*, Mario Conde não possui carro, investiga pela cidade com a viatura da polícia quando necessário, mas caso precise se locomover de forma independente, recorre ao transporte público. Ter um carro em Havana não é tão simples quanto em Los Angeles, como deixa claro o próprio Padura em entrevista. “In

order to change your house or buy a car, for example, one must obtain official permission and this leads to some people bribing officials in order to get it.”<sup>31</sup> (PADURA, 2005, online). Enquanto em Havana é no mínimo burocrático, às vezes corrupto, trocar de carro, em Los Angeles, o carro não é apenas um bem, mas também um sinônimo de poderio econômico, assim como elemento de fetiche social masculino.

Fomos – *Marlowe e Terry* – ao Victor’s, – *bar* – no carro dele, um Jowett Jupiter cor-de-ferrugem com uma fina tela no teto, debaixo da qual só havia lugar para nós dois. Tinha uma pálida cortina de couro e um equipamento qualquer prateado. Não sou de me deslumbrar com carros, mas aquele realmente me deixou um pouco com água na boca. (CHANDLER, 2011, p. 22 – grifo nosso)

O fetiche em torno dos carros é bastante recorrente aos romances de Chandler, por serem produções pós-industrialização, os bens de consumo imediatistas e elitistas passeiam indiscriminadamente pela mente das personagens. Marlowe é um homem pobre, contudo, mesmo não tendo dinheiro para realizar o seu sonho de consumo de comprar um Jowett Jupiter, ele ao menos tem em si esse desejo naturalizado. Não há uma preocupação maior com outros fatores como garantir comida, por exemplo. A pobreza que existe em Los Angeles não torna seus cidadãos miseráveis e sem sonhos. É possível se deslumbrar com a beleza dos bens de consumo no capitalismo, enquanto isso, o romance havanês busca sempre ressaltar a escassez de recursos.

O rosto do coveiro ficou nitidamente relaxado. Alimentar seus porcos devia ser uma das tarefas mais árduas de seu cotidiano, e com certeza ele calculava, dia após dia, quanta carne e manteiga ia sendo acumulada sob a pele dos animais, que, ao serem sacrificados, renderiam dois bens escassos e ansiados: comida e dinheiro. (PADURA, 2015, p. 85)

A escassez desmedida de Havana contrasta com a abundância de recursos da cidade norteamericana. A personagem mais rica de *O longo adeus* (o senhor Potter, dono dos jornais da cidade) está completamente ciente de que o dano advindo do sistema econômico capitalista engana a população e a impulsiona ao consumo desenfreado, para suplantar um imaginário de que ter é ser, quando, na verdade, tudo serve de elemento ilusório de uma realidade que vale muito pouco no final.

---

<sup>31</sup>“Para mudar de casa ou comprar um carro, por exemplo, a pessoa deve obter uma permissão oficial e isso leva algumas pessoas a subornarem funcionários para obtê-la.” (Tradução nossa)

Na nossa época presenciamos um declínio chocante tanto na moral pública quanto na moral privada. Não se pode esperar qualidade de pessoas cujas vidas são uma sujeição à falta de qualidade. Não se pode ter qualidade com produção em massa. Não se deseja isso porque demoraria muito a chegar. Portanto, para substituir isso há o estilo, que é um logro comercial com a intenção de produzir coisas obsoletas e artificiais. A produção de massa não poderia vender seus produtos no ano que vem a não ser que faça o que vendeu este ano ficar fora de moda. Temos as cozinhas mais brancas e os banheiros mais brilhantes do mundo. Mas na adorável cozinha branca a dona-de-casa americana média não consegue cozinhar uma refeição boa de se comer, e o adorável banheiro brilhante é sobretudo um receptáculo para desodorantes, laxativos, soníferos e produtos desta quadrilha de vigaristas que se chama indústria de cosméticos. Nós fazemos as embalagens mais bonitas do mundo, sr. Marlowe. O que está dentro é, na maior parte, lixo. (CHANDLER, 2011, p. 234-235)

Essa passagem do livro de Chandler deixa muito claro a crítica social ao *way of life* norteamericano. Há muitas críticas consistentes nessa passagem, a primeira é o questionamento sobre o que é moral ao cidadão médio norteamericano. Enquanto suplantam as necessidades do dia a dia com bens de consumo, a família, que em sua vida social aparenta perfeição, é capaz dos atos mais esdrúxulos em privado. Não se espera qualidade em nada do que é produzido pelos Estados Unidos, se a família é hipócrita e superficial, os bens de consumo também não podem ter qualidade. O *estilo* de vida é a maior preocupação do cidadão angelino, enquanto tudo for aparentemente belo e perfeito, haverá contentamento.

Em contramão a essa beleza aparente das coisas, das pessoas e das situações, há a violência urbana, que tende a dar o tom de feiura ao texto. Essa violência, no romance policial, é facilmente reconhecível graças às cenas de crime que denotam o tom da narrativa. Normalmente a cena do crime já é em si um elemento de esperada surpresa e imprevisibilidade, sabe-se que basicamente há um corpo morto, mas os elementos que constituem a cena podem ser os mais variados. A violência empregada à vítima é muito mais perceptível pelo entorno ao qual o corpo foi encontrado e pelos instrumentos de tortura ou morte utilizados sobre o corpo. O que surpreende é o nível de violência produzido pelas pessoas da cidade. Assim é descrito o corpo de Silvia Lennox em *O longo adeus* no momento em que a polícia o encontra. “A mulher estava nua como uma sereia na cama e posso dizer que não foi reconhecida pelo rosto. Praticamente não tinha mais rosto. Bateram nele com a estatueta de um macaco de bronze até despedaçá-lo.” (CHANDLER, 2011, p. 43). A

estatueta de macaco parece ser o elemento que liga a obra a produção de enigma, aqui temos o lugar e a forma como o crime inicialmente teria acontecido, com o passar da narrativa, percebe-se que a estatueta de macaco não foi crucial à morte de Silvia e sim um objeto vetor da fúria em alguém já morto.

O fato é que a violência empregada na morte de Silvia denota um padrão que não se pode atribuir ao crime corriqueiro, nenhum assaltante ou bandido interessado em furto destrói o rosto de uma vítima. Aqui temos facilmente a indicação de que o crime foi passional, cometido por ódio e com motivo pessoal. Embora a cidade produza seus criminosos e gangsteres, é no nível pessoal que os relacionamentos fracassam, é no sentimento de ira que o homem peca.

Já em *La cola de la serpiente*, a cena do crime parece ainda mais atípica do que no texto de Chandler. Aqui podemos perceber uma certa premeditação do ritual que envolve o corpo de Pedro Cuang.

Pedro Cuang continuava suspenso em uma viga no teto, e de sua boca saía a ponta de uma língua pálida e marcada pela mordida dos próprios dentes. Estava pelado e havia no chão uma poça de fezes, urina e manchas de sangue. Conde estudou o cadáver um minuto: “É o chinês mais magro que já vi na vida”, pensou. [...] cortaram o indicador da mão esquerda do Pedro e, no peito, com uma faca ou uma navalha bem afiada, fizeram um círculo com duas flechas formando uma cruz, e em cada quadrícula puseram umas cruces menores, como se fossem sinais de somar... Deu pra entender? (PADURA, 2015, p. 24)

Enquanto a cena do crime no livro de Chandler indicava ato passional, a violência na morte do livro do Padura indica um mistério maior, um certo misticismo por trás da morte, um padrão de comportamento incomum ao assassino. O corpo nu, a língua exposta, e as marcas particulares deixadas no corpo de Pedro Cuang demonstram que o crime não está relacionado diretamente com Havana em si, e sim com uma mistura de elementos que podem ter relação com a cultura chinesa. Mais tarde, na narrativa, descobre-se que o dedo de Pedro havia sido usado para fazer uma *nganga*, espécie de feitiço. “O Vermelho tinha quase certeza de que as flechas, o círculo e as quatro cruces eram um trabalho de palo mayombe, a bruxaria conga, e o dedo que tinham cortado do morto devia ser para usar numa *nganga*.” (PADURA, 2015, p. 65). Logo em seguida, Mario Conde vai atrás de descobrir o que é uma *nganga*.

Nganga quer dizer espírito de outro mundo. Na nganga, que fisicamente se faz em um caldeirão de ferro onde são colocados vários elementos, um defunto é capturado para ser escravo de um vivo e fazer o que o vivo mandar. A nganga é poder e quase sempre é usada para fazer o mal, para acabar com os inimigos. (PADURA, 2015, p. 67)

Cria-se em *La cola de la serpiente*, toda uma narrativa labiríntica que gira em torno desse elemento de misticismo para desvendar o crime. O romance é quase religioso, nesse sentido. O santo chinês San Fan Con, que originalmente se chamava Cuang Con, mas com a chegada dos chineses a Cuba, naturalizou-se San Fan Con, ele, por sua vez, foi um herói mitológico que ajudava embarcações ao mar. Já em Cuba, os chineses entram em contato com a cultura africana e o sincretismo religioso permite a adaptação da ideia inicial. “Porque esse negócio de que Cuang Con não só é São Fan Con como também Xangô e Santa Bárbara Bendita, com seu manto vermelho e sua espada na mão... era demais para ele, pensou.” (PADURA, 2015, p. 44). Mario Conde tenta por um tempo entender os fios que explicavam a feitura da *nganga* e o envolvimento de Pedro Cuang nisso tudo.

Por muito, Mario Conde se perde nessa experiência, deixando seu lado analítico um pouco de lado até perceber que não conseguiria encontrar a verdade andando pelo emaranhado que toda esse cenário implicava. Então ele resolve voltar a uma forma de raciocínio mais próxima do detetive do romance de enigma.

Pedro Cuang, portanto, havia sido morto por um motivo muito mais terreno e concreto, e Conde estava cada vez mais convencido de que a história de Sarabanda e sua nganga só podia ser cortina de fumaça ou um subproduto conveniente da ocorrência. (PADURA, 2015, p. 72)

A partir desse retorno ao modelo analítico de pensar, Mario Conde consegue chegar a verdade sobre a morte do chinês Pedro Cuang. O chinês tinha muito dinheiro escondido, dinheiro adquirido após a morte de Amâncio, dono de uma banca do jogo do bicho, e ex-patrão de Pedro Cuang. Quando Amâncio morreu, Pedro escondeu o dinheiro e foi para a China para fugir dos possíveis interessados no dinheiro do Amâncio. Contudo, quando Pedro retorna à Havana, dois funcionários de Amâncio acabam comentando com Panchito Chiú sobre o dinheiro escondido e este último decide ir atrás de Pedro. O ritual empregado ao redor do corpo de Pedro Cuang acaba sendo apenas uma forma de despistar a polícia da verdade. Por ser filho de Francisco

Chiú, líder religioso da comunidade chinesa, Panchito tem total consciência dos processos que envolvem a fabricação de uma *nganga*.

Isso tudo acontece porque estando esses indivíduos em sociedade, é difícil esconder os segredos por muito tempo, como o próprio Marlowe disse mais acima. Panchito fica sabendo sobre o dinheiro de Amâncio por uma fofoca no bairro. “Quem falou do chinês e do dinheiro do Amancio? – Ah, tinha uns caras da malandragem do Bairro, tomando umas e outras. Uma faladeira de merda.” (PADURA, 2015, p. 106). O bairro, em sua esfera menor, acaba ampliando o olhar sobre as necessidades dessas pessoas mais pobres. O crime acontece por toda a Havana, contudo, esse, em específico, só poderia acontecer no Bairro chinês, porque lá estão as pessoas culturalmente propícias a entender a engenharia desse crime.

Isso nos leva a outro importante ponto para a compreensão de como essas duas cidades são representadas, os pontos nodais, visto que as fofocas e momentos de bebedeira acontecem nos bares. Como vimos no capítulo 3, os bairros e cidades são vistos pelo indivíduo de acordo com suas experiências e julgamentos. Essas personagens interpretam a cidade utilizando os pontos que lhe são relevantes. Por isso os pontos nodais são importantes, eles aparecem no texto para mostrar o ponto de vista da personagem, e como os processos se fazem dentro da organização da cidade.

Tanto em *La cola de la serpiente* como em *The long goodbye*, um ponto nodal importante é a aparição dos bares. Os bares ajudam a contar a história, servem de cenário para o seu desenvolvimento e realçam os pontos de interesses das pessoas de ambas as cidades. A primeira vez que Marlowe se encontra com Terry Lennox foi na saída de um bar, e sua amizade posterior gira em torno desse ambiente. “A primeira vez que vi Terry Lennox ele estava bêbado, num Rolls Royce Wraith, em frente ao terraço do The Dancers.” (CHANDLER, 2011, p. 7). Depois de se conhecerem, os dois continuam tendo as conversas de bar. “-Vamos até um bar tranquilo beber alguma coisa.” (CHANDLER, 2011, p. 21). É no bar que Terry conta a Marlowe sobre a sua vida e sobre a situação lamentosa de seu casamento. O bar serve ao texto como lugar de desabafo e onde as histórias são contadas. Além de Terry, Marlowe também conhece alguns de seus clientes no bar, como é o caso de Linda Loring.

Era uma manhã clara, sem poluição nem grande nevoeiro; o sol brilhava na superfície da piscina que começava do outro lado da

parede de vidro do bar e se esparramava até o final do restaurante. Uma garota de maiô colante branco, com um rosto agradável, subia a escada para o trampolim. Olhei a faixa branca que havia entre o bronzado das coxas e a roupa. Olhei-a sexualmente. (CHANDLER, 2011, p. 90)

O bar é o lugar onde se afloram os desejos sexuais, onde as histórias são contadas para Marlowe e também onde os acordos comerciais são feitos. “O bar estava vazio. Três compartimentos antes do meu um casal moderninho vendia um para o outro partes da Twentieth Century-fox, com gestos dos dois braços em vez de dinheiro.” (CHANDLER, 2011, p. 91). O bar tem uma função prática na cidade, ele proporciona a interseção entre dois caminhos com interesses em comum. Ele é um lugar imparcial, neutro, e publicamente seguro para qualquer acordo. No bar também há uma diminuição das inibições, pois é um local que incentiva o consumo de álcool. O bar pode ser, no romance de Chandler o lugar propício ao saudosismo ou ao sentimentalismo, “peguei a carta de Terry Lennox do cofre e reli. O que me lembrou que ainda não tinha ido ao Victor’s para beber aquele *gimlet* que me pedira para beber por ele.” (CHANDLER, 2011, p. 162-163).

Ainda sobre os bares, é interessante também observar o ponto de vista do próprio Marlowe sobre o lugar. Para ele o bar é um local de calma e refúgio da cidade, ele possui um encantamento pelos trejeitos do bar, por sua organização e funcionamento.

Gosto de bares assim, logo que abrem para a noite. Quando o ar interior ainda está fresco e limpo, tudo brilha e o cara do bar dá uma última olhada em si mesmo no espelho para ver se a gravata está no lugar e se o cabelo está bem penteado. Gosto das garrafas limpas no fundo do bar e dos belos copos brilhantes, dessa expectativa toda. Gosto de ver o cara misturar o primeiro drinque da tarde e colocá-lo no copo com canudo e gelo com um pequeno guardanapo de papel dobrado ao lado. Gosto de apreciar isso tudo bem devagar. O primeiro e tranquilo drinque da tarde num bar tranquilo – é ótimo.” (CHANDLER, 2011, p. 26-27)

O encantamento de Marlowe sobre um lugar que pode significar exatamente o oposto para a maioria das pessoas é bastante peculiar. Normalmente as pessoas preferem os bares quando já estão lotados, quando as insinuações e expectativas já foram atendidas. Marlowe gosta, aparentemente, da antecipação da vida na cidade, do que vem antes dos acordos e das conversas, se a vida na cidade impulsiona

sempre um espírito caótico, (além do caos empregado pela sua profissão), ele utiliza o bar para buscar calma e tranquilidade para pensar.

Com relação a obra de Padura, não há tanta distinção sobre como Mario Conde enxerga o bar em *La cola de la serpiente*, assim como Marlowe, Conde enxerga limpeza e calma no bar, o lugar o ajuda a pensar e ele sente um conforto na ideia de que aquele lhe é um ambiente familiar.

Uma das mais frequentes fantasias de Mario Conde era a existência de um bar em Havana em que conhecessem suas preferências etílicas. Conde poderia chegar ao bar – obviamente um lugar fresco, à meia-luz, com copos e taças limpas, como se supõe que sejam os bares –, a qualquer hora do dia ou da noite, e, depois de se acomodar num banco e apoiar os cotovelos num canto do balcão – de madeira impecavelmente polida, escura, discreta –, o barman se aproximaria e, após um cumprimento breve, quase familiar, serviria sua dose, sem que ele tivesse de pedi-la. Nesse lugar ideal (haveria ventiladores de teto e bancos altos e um velho freezer de várias portas), o lugar que naquele instante seu espírito clamava por encontrar, saberiam que Conde preferia o rum Santiago de três anos, fabricado na velha destilaria dos Bacardi, em Santiago de Cuba, e que gostava de bebê-lo num copo grande, com algumas gotas de limão e apenas uma pedrinha de gelo. (PADURA, 2015, p. 58)

A diferença maior é que o bar para Conde é hipotético, enquanto Marlowe narra o que vê, Mario Conde narra o que anseia. Além disso, a realidade é bem distinta. Os bares em Havana refletem a escassez de recursos da cidade. O álcool é um precioso item de difícil acesso. “Mas, como tantos outros sonhos, era impossível transladar esse simples bar à agressiva e desgastada realidade objetiva da cidade em que havia nascido e vivido desde então.” (PADURA, 2015, p. 58). A realidade da cidade pede que sempre tenha-se que escolher, visto que não há possibilidade de ter tudo. “Não era possível encontrar o mesmo drinque em todos os bares: ou não havia gelo, ou não tinham limão, ou há meses não recebiam rum Santiago ou, para aumentar a tristeza do tenente investigador, não havia rum nem qualquer outro líquido embriagante.” (PADURA, 2015, p. 58-59). Enquanto Marlowe frequenta os mesmos bares e cria uma rotina, Mario Conde não consegue ser cliente fiel de um bar em específico, pois precisa decidir qual bar atende suas necessidades no momento.

Além dos bares, outros pontos nodais são importantes nas narrativas. Em *O longo adeus*, as ruas, avenidas, boulevard e mansões também ajudam Marlowe a reconhecer lugares e também a entender o nível social das personagens ao entorno.

Assim como o bar, as bibliotecas públicas são os lugares que Marlowe usa para pensar, com a ausência de tecnologia tal qual conhecemos hoje, a pesquisa para as investigações eram bem mais analógica.

Fui até a Biblioteca Pública de Hollywood, fiz algumas perguntas na sala de informações, mas não consegui encontrar o que queria. Voltei ao meu Oldmobile e fui para o centro, para a Biblioteca Central. Encontrei lá as informações que desejava num livro pequeno e encadernado de vermelho, editado na Inglaterra. (CHANDLER, 2011, p. 287)

A utilização dessa estrutura é feita por Marlowe de forma prática, e para alcançar um objetivo. Ele parece ter uma relação mais afetuosa com os bares e em condições bem específicas, como já vimos.

Já Mario Conde é um nostálgico que olha para a cidade e para os seus pontos nodais com uma admiração com relação ao passado e às experiências vividas nesses lugares.

Enquanto observava a fachada escura do edifício que fora sede do Instituto e depois do colegial de La Víbora, agora transformado em escola tecnológica de sabe Deus que especialidade, e descobria que a ala ocupada pela biblioteca estava sem persianas e que a cerca que delimitava o espaço do colégio jazia estendida no chão, Conde sentiu que os anos não haviam evoluído para melhor, e sim para preparar um retrocesso que, ele sabia, teria consequências dolorosas para o país em que nascera e vivera. Evocou os três anos passados naquele lugar venerável, onde não só se tornou um pouquinho mais livre graças à literatura, como teve de se fazer homem a velocidades vertiginosas nas temporadas em que os alunos eram enviados para cortar cana, numa média de dez horas de trabalho por dia ou até acumularem a quantidade de arrobas exigidas. (PADURA, 2015, p. 31)

Conde possui profunda relação de afetos com as construções havanesas, e por meio dessas relações com as edificações e com as pessoas com as quais conviveu, ele saúda o passado, reconhecendo que o tempo não fez bem a cidade, nem a si próprio. A verdade é que mesmo que em Los Angeles haja diferenças com relação a qualidade de vida, a escassez de recursos que Padura narra sobre Havana é ainda mais grave. Nela a perspectiva de crescimento é quase nula a quem é pobre, porque todo mundo é. E embora Padura não cite diretamente o governante ou o governo responsável por essa derrocada havanesa, a crítica está implícita ao processo de deterioração da arquitetura, das ruas, das casas (da memória cultural), da falta de

comida e de bebida, do crime e dos jogos ilegais, ou seja do que torna a população corrupta.

Outro ponto importante desse vislumbre de Mario Conde sobre o passado é o espaço novo que se cria no romance policial, como vimos anteriormente nos 2 capítulos, o romance policial sempre teve em sua historiografia uma tendência a espaços realistas em um determinado tempo específico, o retorno ao passado acontecia como objeto de retórica para contar a história do crime que resultaria na história do inquérito.

Em *La cola de la serpiente* parece existir dois tempos narrativos, não só a história do crime que é contada a meados do romance, como também um outro recorte do *tempo-espaço* na história, que é a história do próprio Mario Conde e da sua vida em Havana. O romance consegue narrar o espaço da cidade, com a premissa da singularidade do olhar do protagonista, com tempos distintos, realçando o saudosismo e a afabilidade do detetive com sua origem e com a sua história, que é também a história da cidade. Por meio do espaço psicológico, Conde conta suas experiências e sinestésias com relação à cidade. Em como Havana foi mudando ao longo do tempo, se tornando um cidade mais fria, de poucas manifestações culturais, o que reina na cidade no plano narrativo do crime é uma representação pessimista do seu entorno.

Logo esqueceu a ofensa e a mulata peituda, porque a algazarra da rua parecia ampliar a mil a agressiva e sintética promiscuidade do ônibus. “Que diabos é aquilo? Um bloco de carnaval ou uma manifestação?”, perguntou-se, alimentando especulações impossíveis: em Havana, não havia mais carnaval nem manifestações espontâneas (não importava o que diziam os jornais, sempre tão eufemísticos), embora houvesse intermináveis apagões diários e um imenso calor para o mês de maio. (PADURA, 2015, p. 18)

Enquanto Los Angeles lida com a realidade de ter Hollywood como bairro e extremo produtor cultural e influenciador de massa, Havana lida com o fato de abster-se das manifestações culturais. Nem em um bairro estrangeiro, cuja simbiose com os nativos havaneses dita o tom de miscigenação dessa comunidade, a cultura ainda sim parece obliterar-se, e o passado parece muito mais alegre e digno do que o presente. O que sobra é um apagão literal e metafórico que evidencia esse apagamento da cultura.

Os bairros são importantes chaves para se ter um panorama da cidade as quais pertencem essas personagens. O Bairro Chinês de Havana é caracterizado como um lugar decadente. “Depois de muitos anos sem pisar no território inóspito do Bairro Chinês, o tenente voltara a visitar aquela velha e decadente região de Havana.” (PADURA, 2015, p. 11). É interessante notar que Conde brinca com o tempo da narrativa, ele, que está em um presente narrativo, conta uma história do assassinato chinês que aconteceu no passado, e retoma a ideia de visitar o bairro chinês 15 anos após o ocorrido.

Vários anos depois, quando Mario Conde já não era tenente e muito menos policial, teve de voltar ao Bairro Chinês de Havana em busca de uma obsessão que permanecera cravada em sua mente e de um mistério perdido no passado. Nesse retorno, encontraria um lugar muito mais degradado, quase em ruínas, acossado por lixeiras transbordantes e delinquentes de todas as cores e profissões: bastara um intervalo de quinze anos para que, da antiga estirpe do Bairro Chinês – que jamais fora muito nobre –, restasse pouco mais do que o nome que o distinguia entre os 52 bairros reconhecidos de Havana e algum letreiro mofado e ilegível identificando uma velha associação ou um estabelecimento comercial montado por aqueles imigrantes. (PADURA, 2015, p. 11)

A relação da personagem com o tempo torna a narrativa de Padura uma experiência metafísica por encontrar esse retorno ao passado e sua constante volta ao presente narrativo. Sendo assim, as emoções de Mario Conde com relação ao Bairro Chinês se dão também nesse nível da memória e das lembranças emocionais que o prendem a esse lugar. Sempre em ruínas, o Bairro Chinês é apenas uma extensão da precariedade havanesa, com o intermédio dessa ocupação chinesa, obviamente. A relação de Mario Conde com o Bairro Chinês não é sobrepujada, ele a alimenta pela memória. Isso acontece porque Conde é um detetive nostálgico, como já bem apontamos, a ele importam as questões que estreitam os laços entre as pessoas, e os amores do passado, amizades ou romances.

Nesse sentido, na construção de um tempo narrativo, o romance de Chandler é mais óbvio, ou tradicional. Ele começa no presente, quando Marlowe conhece Lennox e constrói uma amizade com ele, e só depois o detetive consegue descobrir os motivos de convivência que conseguem motivar o assassinato de Sílvia posteriormente. O tempo narrativo de *The Long goodbye* não permite esse experimentalismo quanto a noção do passar do tempo. Sempre simplório em todos os

requisitos, Marlowe entende o mundo com simplicidade, embora isso não lhe configure caráter de burrice, e sim de desatenção com os grandes questionamentos da vida, ou com a percepção do tempo.

Dessa forma, o detetive de Padura parece mais existencialista, por termos acesso à sua mente, percebemos que ele é um homem de viva memória. Recorrer ao passado de forma tão intensa faz com que a noção espaço-tempo seja muito forte ao romance de Padura. Embora Mario Conde relembre o passado na escola *La víbora*, ele a vê em seu presente degradado, sendo assim, Padura brinca com a noção de tempo, e em como as duas dimensões existem de forma intrínseca e indissociável. Por isso, ele consegue também delimitar a mudança ocorrida na cidade. Ela não melhora com o tempo, apenas definha. Essa observação apenas é possível dada a experiência de Conde como cidadão havanês, seu conhecimento empírico mostra com clareza que a cidade não é bem administrada.

Com relação a Marlowe, não há para o detetive preocupações com os grandes questionamentos da humanidade, ele é, nesse sentido, um homem mais prático, não saudoso e que vive em uma temporalidade linear. Marlowe acaba por lidar com pessoas ricas e entediadas, embora a cidade tenha fortes atrativos culturais e entretenimento de sobra, mesmo assim, elas encontram pouca motivação para viverem o cotidiano, é como se a vida em Los Angeles precisasse acontecer socialmente e com grandes espetáculos, logo a vida privada é negligenciada.

Creio que Sílvia é bem feliz, mas não necessariamente comigo. No nosso círculo isso não é muito importante. Sempre existe algo pra se fazer quando não se precisa trabalhar nem pensar nos custos das coisas. Não é exatamente divertido mas os ricos não percebem isso. Nunca se divertem. Nunca desejam realmente nada, exceto talvez a esposa do próximo, o que é um pálido desejo comparado com a força com que a mulher de um operário deseja novas cortinas para a sala de estar. (CHANDLER, 2011, p. 24-25)

As motivações dos ricos são sempre fracas quando comparadas aos do proletário, pois eles ambicionam com maior desejo os seus sonhos, para os ricos o desejo (ao menos ao que tange os bens materiais), passível rapidamente de ser suprido, não cresce o suficiente como algo irrealizável, logo, a esfera social e a relação com as pessoas é o chão fértil das intrigas sociais, e do interesse público. O proletário, tão preocupado com a sobrevivência, precisa adquirir os bens de consumo. Os crimes,

nas esferas menores da sociedade, têm relação com essa ausência de recursos, e gira em torno do dinheiro.

Em compensação, não há felicidade nas altas camadas sociais, “Sou um cara rico. Quem, me diga, deseja ser feliz?” (CHANDLER, 2011, p. 22). Diz Lennox a Marlowe quando perguntado se está feliz. O único objetivo do cidadão angelino é o acúmulo de dinheiro, estar contente com sua própria vida não é um pretexto funcional a existência nessa cidade. É uma máxima capitalista entranhada na veia do homem comum.

Apenas em um momento Marlowe apresenta algum tipo de sentimentalismo no romance, esse momento acontece quando ele pensa que Terry Lennox havia sido morto em sua fuga da polícia.

Fiquei sentado onde estava pensando seriamente na vida. Depois tentei pensar em alguma coisa engraçada, para que pudesse dar uma boa gargalhada. Não funcionou. [...] Agora era a hora certa do dia para encontrar o bar quase vazio, como ele teria gostado, se estivesse por aqui para ir comigo. Pensei nele com um vaga tristeza mas também com amargura. Quando cheguei ao Victor's, quase continuei andando. Quase, mas não realmente. Ainda me sobrava bastante dinheiro dele. Ele me fizera de bobo, mas havia pago muito bem por esse privilégio. (CHANDLER, 2011, p. 162-163)

O bar retorna como ponto importante, até para suprir suas mágoas. O tom saudoso de Marlowe não é dado pela passagem do tempo e seus efeitos na cidade como em Mario Conde, e sim pela ausência das pessoas de quem ele gosta. A amizade entre Marlowe e Terry é bem questionável, afinal, o que levou Marlowe a confiar tão cegamente em Lennox? E embora haja alguns pesquisadores que apontem indícios homofóbicos na obra de Chandler, nada há de concreto que Marlowe teria tendências homossexuais, sendo assim, o envolvimento com Terry continua no plano da amizade.

E mesmo quando há algum afeto, as relações interpessoais ainda aparecem sob efeito da influência do dinheiro. Marlowe se sente bobo, mas acha que foi bem pago para isso, então Terry teria direito de fazê-lo de bobo, ou então o sentimento se dá por uma frustração com relação à amizade, pelo distanciamento não intencional, mas que Marlowe nunca se dá o direito de explorar ou questionar profundamente. Se Marlowe não é emocionalmente raso, ele não se deixa mostrar.

O dinheiro interfere nos afetos em Los Angeles, como já bem dissemos, mas, da obra, surge também um forte questionamento sobre o dinheiro, sobre como a sociedade lida com ele, e como ele dá poder a quem o detêm.

- Há uma coisa especial em relação a dinheiro, [...] em grandes quantidades, tende a ter vida própria, até mesmo uma consciência própria. Fica muito difícil de se controlar o poder do dinheiro. O homem sempre foi um animal venal. O crescimento das populações, os enormes custos das guerras, a incessante pressão confiscatória dos impostos [...] O homem comum está cansado e assustado, e um homem cansado e assustado não pode ter ideias. Precisa comprar comida pra sua família. (CHANDLER, 2011, p. 234-235)

O texto deixa claro que o homem parasita o dinheiro em busca de poder, e numa sociedade capitalista, quem tem dinheiro o consegue facilmente. O problema é que o dinheiro permite ao homem comportamento venoso como a guerra, por exemplo. Aqui não há uma ideia de pecado cristalizada, mas chega-se ao homicídio legitimado dessa forma, mata-se pelo *bem maior, ou pelo poder*. O homem comum não consegue visualizar o quanto a sociedade é nociva porque está preocupado em ganhar dinheiro, todavia quem já o possui, manipula o mundo em larga escala. No fundo, o desejo do cidadão comum é ganhar dinheiro a ponto de ganhar poder, mesmo que não haja consciência de quanto poder ele é capaz de possuir. Pensar racionalmente também parece ser um problema dos ricos, embebidos pela vontade de tudo controlar, não percebem que são já controlados por algo inanimado, contudo vivo, pulsante, maior que eles.

Ademais, há uma diferença importante em como as duas obras apontam as relações do homem com o dinheiro, enquanto numa sociedade abastada como Los Angeles, ter dinheiro significa ter poder, em Havana, ter dinheiro significa conseguir recursos básicos. O crime em Los Angeles gira em torno do dinheiro porque os indivíduos são ricos, mas nunca é a motivação do crime, em Cuba não. O dinheiro é essencialmente o que falta ao cidadão cubano e pode ser (como propriamente é no romance de Padura) motivo suficiente para legitimar um crime.

Seu compadre, Francisco, sabia de toda a história do dinheiro do Pedro Cuang e o mapa do cemitério certamente era para ele. Ninguém me disse, e também não quero que ninguém me diga, mas tenho certeza de que o Francisco contou ao filho que esse dinheiro realmente existia e que tinha um mapa... E aí deu no que deu. (PADURA, 2015, p. 121)

Nada mais mundano do que o dinheiro para fazer com que homens desesperados sigam uma espécie de caça ao tesouro em território havanês. O dinheiro aqui é o único motivo para o crime, embora não se saiba o objetivo de conseguir esse dinheiro.

Por último, mas não menos importante, precisamos falar sobre a violência das cidades narradas. É assim que o narrador de *The long goodbye* narra Los Angeles:

Lá fora, na noite de mil crimes, pessoas estavam morrendo, sendo mutiladas, cortadas por vidros voadores, amassadas contra volantes de carros ou sob pesados pneus. Pessoas estavam sendo espancadas, roubadas, estranguladas e assassinadas. Sentiam fome, se sentiam doentes, chateadas, desesperadas de solidão ou remorso, ou de medo, ódio, crueldade, febre, com acessos de choro. Um cidade que não era pior que as outras, uma cidade rica e vigorosa e cheia de orgulho; uma cidade perdida e agredida e cheia de vazio.” (CHANDLER, 2011, p. 273)

Não parece de fato uma cidade muito atrativa, embora o narrador diga que ela “não é pior do que as outras”. Não é bem verdade, talvez seja pior, mais violenta, mais perigosa por deixar seus cidadãos vulneráveis a esses problemas sociais tão graves. Mesmo que sobreviva nas pessoas que moram em Los Angeles orgulho pela cidade, dela se tira pouca coisa positiva. Nela é necessário não morrer, não ser agredido, ganhar direito suficiente (ou muito, tanto melhor), ter bens materiais para lhe conferir status, e ser sociável para não morrer solitário e esquecido. É sobretudo um cidade cruel, e, independentemente das motivações de cada crime, não é um lugar onde se possa viver tranquilamente, com igualdade de vida para todos.

Interessante pensar que o narrador coloca a violência urbana das gangues lado a lado com a violência da miséria humana, que é conferida ao povo pela incompetência do Estado. As pessoas morrem por elas mesmas, seja pelos bandidos, seja pelos acidentes de carro, seja pela fome ou pela doença, seja pela má administração do Estado também feita pelas pessoas (especialmente as corruptas). Talvez a cidade seja ruim porque assim são os seus habitantes.

Por ser “rica e vigorosa”, Los Angeles atrai pelo que ela vende de si mesma, a cidade luxo, um deleite a vida monótona cotidiana. Contudo, ela também é uma “cidade vazia”, seus valores morais não existem e cada cidadão trabalha por si só. E talvez essa amoralidade passe pela ideia da ausência de uma consciência de pecado,

essa consciência é muito forte às cidades latinas, por exemplo, que foram colonizadas pela justificativa religiosa. Los Angeles, embora seja a *cidade dos anjos*, não pede de seus moradores, nem os fornece, obrigatoriedade moral-religiosa, quase nada civil também. As leis existem para tentar garantir a ordem, mas seus agentes quase não conseguem organizar seu funcionamento. “Na nossa cidade, não se mata um tira. Esta função se deixa para os delinquentes juvenis. E um tira vivo que tenha passado pelo moedor de carne é um aviso bem mais eficiente.” (CHANDLER, 2015, p. 286). A violência contra a polícia é rotineira e serve para mandar um recado de quem realmente *governa* a cidade.

Enquanto *The long goodbye* trata o policial como um alvo das gangues locais, *La cola de la serpiente* ressalta a ideia do policial corrupto pelas circunstâncias, a dificuldade do trabalho torna o policial havanês ficcionalizado corrupto, senão assassino, vendido.

Mario Conde sempre recordaria que, em seus anos como policial investigador, conseguiu aprender várias coisas. Aprendeu, por exemplo, que os casos mais difíceis costumam ter as soluções mais vulgares e também que a lenta rotina policial costuma ser mais eficaz do que as premonições e preconceitos [...]. Aprendeu, além do mais, que ser policial é um trabalho sujo, capaz de deixar sequelas, lidar diariamente com assassinos e ladrões, golpistas e esturpadores acabava criando uma visão sombria da vida e chegava a deixar a mão com um cheiro de merda, imune aos melhores detergentes. Por isso, quase nunca lhe causava estranheza que um policial se corrompesse e aceitasse regalias, fizesse chantagens ou desse proteção a delinquentes dispostos a pagá-la por qualquer preço. (PADURA, 2015, p. 71)

A partir desse ponto, dessa interseção entre ser policial (suposto agente do bem e das leis civis) e a figura do bandido, vale uma reflexão sobre esse duo imprescindível ao romance policial.

#### 4.4 O DETETIVE, O CRIME E O CRIMINOSO: ENTRELACES

Como vimos acima, o romance policial contemporâneo, que traz a figura do detetive também como um policial, questionará a sua integridade moral. As duas obras analisadas aqui não romantizam a figura do policial, ele aparece, assim como o detetive não-policial, como uma pessoa cheia de falhas e corruptível.

[...] quase nunca lhe causava estranheza que um policial se corrompesse e aceitasse regalias, fizesse chantagens ou desse proteção a delinquentes dispostos a pagá-la por qualquer preço. (PADURA, 2015, p. 71)

O detetive contemporâneo que exerce a função de policial está longe do ideário criado pelo romance de enigma no século XIX. E de certa forma, acaba se aproximando do ideário de *Hobin Wood* e da relação com o *bom bandido*. Já que ele não era considerado perfeito também, e sim um indivíduo movido pelas necessidades.

A crítica que o texto de Chandler faz aos policiais talvez seja ainda mais dura, além de inferir sobre a corrupção, o texto ainda nos diz que os policiais pouco interferem ou conseguem lutar contra o sistema de crimes.

Crime não é uma doença, é um sintoma. Policiais são como médicos que nos dão aspirina quando temos um tumor na cabeça [...]. Nós somos um povo grande, duro, rico, selvagem e o crime é o preço que pagamos por isso, e crime organizado é o preço que pagamos pela organização. O crime continuará conosco por muito tempo. Crime organizado é apenas o lado sujo do brilhante dólar.” (CHANDLER, 2011, p. 353-354)

Chandler critica toda a sociedade, partindo da organização policial até o sistema capitalista em uma esfera maior de governabilidade. *O longo adeus* nos revela que o crime só existe, em esfera antropológica e social, porque não resta alternativa a realidade vivida por essas pessoas, elas estão doentes e a prática do crime é simplesmente uma manifestação desse apodrecimento social. E, assim como um médico que busca lidar com a loucura ou com um doença terminal, o policial pouco consegue fazer. Tudo é paliativo, circunstancial e a criminalidade continua crescente na cidade. No fundo, o que o texto ressalta é a conjuntura de que enquanto houver uma busca desenfreada por dinheiro, independente do motivo, haverá sempre uma *brecha justificável* para o crime.

O texto de Chandler também reflete porquê os assassinos cometem crimes, além do dinheiro, o que motiva essa criminalidade?

Existe quem mata por ódio ou por medo ou por cobiça. Existem os assassinos ardilosos que planejam o crime e esperam ficar livres da polícia. Existem assassinos com ódio e que não pensam em coisa nenhuma. E existem assassinos apaixonados pela morte, para quem o assassinato é uma forma remota de suicídio. São todos loucos, em certo sentido..." (CHANDLER, 2011, p. 318)

Independentemente do *motivo* do assassinato, o criminoso ainda é visto como alguém doente. A lógica do criminoso, segundo *O longo adeus* passará pelos sentimentos mais primários ao homem, o medo, a raiva, ambição, etc,. Quando motivados por esses sentimentos, o crime tende a ser passional, quando originados de um estado de premeditação, as motivações estão mais relacionadas a outros motivos racionais.

Existem também os "assassinos apaixonados pela morte" (CHANDLER, 2011, p. 318). Nesse caso, temos o que conhecemos como *Serial Killers*, cuja motivação para a morte não é tão clara ou objetiva quanto a de um criminoso pontual. O romance policial clássico nunca, ou quase nunca, se apropria da figura do *serial killer*, isso também não acontece no *Noir*. Quem sempre mata nesses romances são os gangsteres, nunca *serial killers*. Contudo, essa construção de assassino se tornou bem comum na pós-modernidade.

O problema desse assassino para o romance policial é que por muito a narrativa fica presa na expectativa que o policial (normalmente um grupo) tem de prender esse criminoso e pouco se dá ao trabalho de entender a história de suas motivações, ou de criar mistério à narrativa. O mistério cede lugar ao suspense criado pelo medo em torno da figura do *serial killer*.

Nos romances de Chandler e de Padura, nenhum dos assassinos possui esse *desejo* de matar. Tanto Panchito Chiú quanto a Sra. Wade, tiveram de agir de acordo com as circunstâncias por declínio passional, Panchito queria o dinheiro de Amâncio que estava com Pedro Cuang e a Sra. Wade desejava vingança pelo adultério do marido. Os crimes nesses dois casos vêm sempre com um história que precisa ser contada, não é desejo do indivíduo.

Todas as emoções são a flor da pele, nos dois romances, não há espaço para premeditação. Tanto os detetives quanto os criminosos agem no impulso, sem considerar analiticamente quase nada, por isso tendem a cometer erros, esses erros jamais seriam permitidos no romance policial clássico. Mas na modernidade, eles são mais do que bem vindos, pois denunciam a humanidade dessas personagens e as aproximam moralmente. A oposição entre bem e mal tão importante desde a gênese do arquétipo literário cede lugar a um emaranhado de situações que testam a ética das personagens, mas todas elas são ambivalentes, nem boas, nem completamente más.

Por isso o policial é corrupto e é por isso também que o bandido terá um bom motivo para matar. No fundo, a justiça se dá fora da lei. “Não existe força policial no país que possa fazer seu trabalho com um livro de leis.” (CHANDLER, 2011, p. 49). Porque, no imprevisto das circunstâncias e no limiar da moralidade, a lei não contempla todas as faces do real, ela não garante a verdade, ela é só um aparato que pode ajudar ou não no processo investigativo. “A lei não é a justiça. É um mecanismo muito imperfeito. Se você pressionar exatamente o botão certo e ainda por cima tiver sorte, a justiça poderá surgir como resposta. Um mecanismo é tudo o que a lei sempre pretendeu ser.” (CHANDLER, 2011, p. 60). Embora tenha boa intenção, a lei ainda enfrenta o fato de precisar ser exercida por policiais corruptos. “O trabalho da polícia é maravilhoso, exemplar, idealista, Bernie. A única coisa errada com o trabalho da polícia são os policiais nele envolvidos.” (CHANDLER, 2011, p. 352).

Se nem a lei, nem a polícia garantem a justiça, ela fica a cargo da moralidade do detetive, ele(a) é quem possuirá discernimento para compreender todas as circunstâncias, inclusive àquelas fora da legalidade. Por isso, em muitos romances policiais, nem sempre o bandido é *punido*, descobrir quem ele(a) é e suas motivações é mais importante do que a punição, até porque, às vezes, nesses romances, o crime é justificável.

Esse é um ponto importante, por que a polícia não é confiável e o detetive é? Ele(a) nem possui um código regulamentado que garanta ao cliente que ele diz a verdade, mas normalmente todo mundo tende a acreditar na sua palavra, ela paira inquestionável sobre a sociedade, inclusive sobre os agentes da lei, e, em muitos casos, cheio de soberba, o detetive mostra que apenas a sua versão dos fatos é a correta. Ninguém questiona a sanidade do próprio detetive, suas tendências ao desvio

da lei, especialmente em Marlowe. Se ele não é um padre que vive sob a moralidade da igreja ou se ele não é um policial que cumpre, em tese, um juramento oficial, por que acreditar no detetive?

Ele poderia mentir, criar um história convincente que sane a sede de resposta do cliente e ficar com o dinheiro da investigação. Mas, por algum motivo, ele(a) normalmente não o faz, e essa herança advém indubitavelmente do romance policial clássico.

No fundo, os entrelaces que rodeiam o crime, o detetive e o criminoso são inerentes à narrativa policial, nela é muito difícil pensar numa incompatibilidade entre as personagens que, em tese, e durante muito tempo, representaram lados opostos. Hoje, o romance policial mostra uma gama complicada de construções de personalidade, e a dualidade entre o detetive e o criminoso é menos evidente. Eles se margeiam em volta dos argumentos, os dois cometem crimes, de gravidades distintas ou semelhantes. Eles coexistem e até se admiram pela genialidade ou caráter. As relações humanas se tornaram complexas ao ponto de que não é mais possível torcer apenas para o detetive resolver o mistério, ele precisa *evoluir* aos olhos nus do narratário como um indivíduo social e em transformação, que reconhece suas falhas e que admite os seus pecados.

Essa *evolução* é mais nítida em Mario Conde do que em Marlowe. O detetive de Padura sempre *aprende* algo novo com as suas investigações. Esse aprendizado normalmente consiste na quebra de algum estereótipo que o detetive pudesse ter com relação a algo ou a alguém. Em *La cola de la serpiente*, Mario Conde aprende a quebrar o preconceito contra a comunidade chinesa que coabita Havana em seu tempo, e percebe que eles são um povo interessante culturalmente e de certa forma, bastante parecidos com os cubanos, embora sejam diferentes.

A gente aprende umas coisas.

– Que coisas?

Conde pensou: “Que vocês, chineses, continuam sendo esquisitíssimos, que realmente existe um cheiro de chinês, que a honra e a amizade são a honra e a amizade, que a vingança nunca ressuscita os mortos e que os pais nunca são capazes de julgar os filhos, nem em Cuba nem na China”. Mas disse: – Que os chineses não são formiguinhas. (PADURA, 2015, p. 122)

Mario Conde sempre mostra primeiro os seus vícios e pre-julgamentos (normalmente machistas, xenofóbicos e homofóbicos) e depois segue um caminho de desconstrução do que ele entendia desses universos. Por isso, é muito importante que Conde tenha encontrado *semelhança* entre o povo chinês e o cubano, embora o cheiro continue distinto entre os povos. Ainda assim, é possível encontrar os mesmos valores morais entre essas comunidades “honra e amizade”, esse fato aproxima os povos em torno de um senso de humanidade única.

Fato é também que Mario Conde se encontra aberto a essas descobertas, a evoluir como pessoa. Coisa que não acontece com Marlowe, ele apenas deseja resolver o caso e voltar para sua casa e beber um Gimlet.

Essa deve ser a principal diferença entre esses dois detetives, enquanto Mario Conde vive absorto num vazio existencialista da vida e busca observar o mundo atentamente em prol de melhorar-se, Marlowe está ocupado analisando criticamente os problemas institucionais e as hipocrisias sociais, os grandes questionamentos da existência e a aceitação ou empatia com o outro são processos obliterados pelo consumo e pelo trabalho.

De toda forma, uma coisa não muda entre o detetive de Chandler e o de Padura, os dois conseguem cumprir seus trabalhos com maestria. Embora cometa erros, Mario Conde ainda é um detetive que aos olhos do romance clássico faz jus ao arquétipo em sua gênese, e Marlowe (pioneiro do *Noir* junto com Spade, - detetive de Dashiell Hammett) consegue com brutalidade e *realismo* buscar esse mesmo caminho da verdade trilhado por Conde. Dois mundos e personalidades completamente distintas, contudo, suas funções e aptidões concedem aos dois uma perfeita aspiração aos mistérios do romance policial.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adiante de tudo que foi dito e mostrado, findamos esse estudo sobre a representação da cidade em romances policiais conseguindo perceber que a construção citadina ficcional perpassou caminhos variados até que se entenda o que cada representação quis mostrar sobre suas cidades.

Antes de tudo, ficcionalizadas, mimetizadas e reinterpretadas, essas cidades de Havana e de Los Angeles nos revelaram além de seus males e belezas, um pouco sobre a personalidade do povo que foi retratado respeitando seus respectivos contextos de criação, obviamente.

A representação da cidade nesta ficção movimentou-se pela linguagem em busca de uma construção sintática que trouxesse a imagem desejada pelos autores, tocou as particularidades dos bairros e dos pontos nodais advindos do mimetismo com o real e revelou as demandas sociais de cada contexto citadino.

Além disso, os textos também nos ajudaram a refletir sobre o papel do detetive ao longo da história do arquétipo policial, em como o policial é visto na contemporaneidade e a institucionalização do detetive, ele deixou de ser amador e se tornou um representante legal do Estado por meio do corpo policial.

Ademais o estudo sobre a cidade propriamente dita, também buscou-se aqui chegar até ela advinda de uma conceituação de espaço narrativo. O romance policial se mostrou também um lugar de experimentação de um novo perfil espacial dentro do romance, o espaço psicológico, até então pouco explorado nesse arquétipo, mas muito difundido em grandes romances mundiais não-policiais.

Partindo desse lugar não-comum ao romance policial, podemos refletir sobre a metafísica, e em como cada experiência das personagens criadas pelos autores puderam dar um tom específico a cada cidade. Os olhos desses detetives embebidos de suas próprias histórias e vivências narraram suas cidades de forma crua e nostálgica, sabendo revelar os pontos problemáticos de sua política, economia e governo.

O detetive também se mostrou como uma figura narrativa aberta a mudanças, ele não é mais uma construção enrijecida ou rasa, é antes de tudo, uma pessoa

complexa e multifacetada, normalmente de inteligência mediana (na contemporaneidade) e passível a falhas.

Ele, como protagonista da narrativa e indivíduo de seu tempo, absorve e aprende o espaço ao seu redor entrelaçando essas duas fronteiras espaço/tempo, elementos importantes não apenas ao processo narrativo ficcional, mas também a compreensão da vida real.

Não é de se estranhar totalmente que a teoria espacial aqui abordada tenha tido respaldo da física de Einstein. O espaço como elemento narrativo se prova cada vez mais indissociável do tempo, com exceções, claro.

Esperamos que tenha sido proveitoso a imersão feita nesses dois romances e que dele se possa conferir a importância da cidade ao texto policial, assim como suas facetas reveladoras da própria sociedade. Embora desobrigada de retratar a realidade, assim como toda obra de ficção, o romance policial normalmente discute a marginalização dos indivíduos, a criminalidade – justificada ou não – o mal que há nas pessoas e como a sociedade poderia ser mais justa quando se trata da distribuição de renda.

No fim, a cidade pode servir de parâmetro, assim como também é o homem, para entender a vida e como ela se organiza, além de poder nos mostrar um caminho para essa *evolução* social como parte de um todo único que nela habita. O homem aqui habita a cidade, os dois (o homem e a cidade) habitam a literatura, e o adeus é sempre circunstancial.

“Dizer adeus é morrer um pouco.” (O longo adeus – Raymond Chandler)

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Silvia; PICALLO, Ximena. **Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria**. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. 2 Ed. Belo Horizonte: Perspectiva, 2013.

BROWN, Dan. **Anjos e demônios**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

\_\_\_\_\_. **Inferno**. São Paulo: Arqueiro, 2013.

CHANDLER, Raymond. **O longo adeus**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **The long goodbye**. New York: Vintage crime, 1992.

\_\_\_\_\_. **Raymond Chandler Speaking**. Boston: Houghton Mifflin Co, 1977.

\_\_\_\_\_. **A simples arte de matar**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

\_\_\_\_\_. **A dama do lago**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

CHESTERTON, G. K. **The Chesterton review**. 2011. Online. Disponível em: <[https://www.pdcnet.org/chesterton/content/chesterton\\_2011\\_0037\\_40545\\_0021\\_0023](https://www.pdcnet.org/chesterton/content/chesterton_2011_0037_40545_0021_0023)> acesso em 09.05.2020, às 12:46.

CHRISTIE, Agatha. **A maldição do espelho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- CORDIVIOLA, Alfredo. **Aspectos da geografia colonial**. Recife: Editora universitária UFPE, 2013.
- DAVIS, Mike. **Cidade de quartzo**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- DE MARCHI, Polise Moreira. Signos de uma paisagem des(cons)truída. In: KON, Sérgio. DUARTE, Fábio. **A (des)construção do caos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DOYLE, Arthur Conan. Os cinco carochos de laranja. In: **Sherlock Holmes vol 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FILGUEIRAS, M. **Histórias Universais Não Precisam de Tanta Tecnologia**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/historias-universais-naoprecisam-de-tanta-tecnologia-defende-leonardo-padura-20798892>. Acesso em 2.5.2020.
- HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. Online: Biblioteca do Exilado. 1957.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- KANT, Immanuel. **Os progressos da metafísica**. Lisboa: Textos filosóficos, 2017.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e arredores**. Curitiba: CRV, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LOPÉZ, Kathleen M. **Chinese Cubans: a transnational history**. N. I. The University of North Carolina Press, 2013.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MENDEL, Ernest. **Delícias do crime**. São Paulo: Busca vida, 1988.
- MONTE-MÓR, Luis Roberto. Apresentação, In: DAVIS, Mike. **Cidade de quartzo**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- NUNES, Lidiane Carvalho. O crime como método: um estudo da literatura policial na obra de Mayrant Gallo. Feira de Santana: [s.n.], 2014.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. *O Labirinto sem Minotauro: Roberto Bolaño e a Narrativa Policial na Contemporaneidade*. Recife: [s.n.], 2016.

PADURA, Leonardo. **La cola de la serpiente**. Barcelona: Tusquets, 2011.

\_\_\_\_\_. **O rabo da serpente**. São Paulo: Benvirá, 2015.

POE, Edgar Allan. **The Philosophy of Composition**. 1846. Disponível em <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>. Acesso em 04.03.2020.

\_\_\_\_\_. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SCARPACI, Joseph L; SEGRE, Roberto; COYULA, Mario. **Havana: two faces of the Antillean metropolis**. N.I. The University of North Carolina Press, 2002.

SONG, H. Rosi; COLLEGE, Bryn Mawr. **Hard-Boiled for Hard Times in Leonardo Padura Fuentes's Detective Fiction**. *Hispania*, Vol. 92, No. 2 (May 2009), pp. 234-243.

UNAMUNO, Miguel de. **Como escrever um romance**. São Paulo: É realizações, 2011.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WILLIAMS, Tom. **Raymond Chandler: uma vida**. São Paulo: Benvirá, 2014.

ZAYAS, Hélène. Leonardo Padura Fuentes; las mascararas de la nostalgia. In: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°25, 2000. *Les nouveaux réalismes*, v 2. pp. 153-162.