

Adriana Maria Almeida de Freitas
Doutoranda em Literatura Comparada pela UERJ. Professora
Assistente do Instituto de Aplicação da UERJ.

Romance Policial

Um fenômeno urbano

O presente artigo busca analisar o papel da cidade nas narrativas policiais, tendo por base os pressupostos do romance policial clássico, o cenário da literatura brasileira contemporânea e a polêmica discussão acerca da literatura dita pós-moderna.

Palavras-chave: romance policial, cidade, pós-moderno.



This study analyses the role of the urban space in detective narratives, based on the classic detective story purposes, the scenery of contemporary brazilian literature and the polemical discussion about the so-called postmodern literature.

Keywords: detective story, city, postmodern.

Em sua *A teoria do romance*,¹ Lukács estuda a perda do sentido imanente em que se baseava a epopéia helênica e o aparecimento do romance como forma artística da fragmentária era moderna. Quando os laços que vinculam o herói à comunidade perdem sua condição de essência inquestionável e o indivíduo faz emergir sua subjetividade problemática, estão dadas as condições para a solidão do homem moderno que vai estruturar – ainda para Lukács – o próprio romance como uma das configurações históricas da arte.

Também Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio *O narrador*,² atesta o declínio da palavra narrativa na sociedade moderna, vinculando-o à crise de um tipo de experiência partilhada que dá lugar à solidão e à melancolia, característicos do sujeito moderno.

Se tais transformações e suas consequências já não eram, por si sós, superficiais, a vivência presente se faz acompanhar de outras tantas mudanças que, quer vistas como uma continuidade dos dilemas modernos ou como uma forma de superação destes, imprimem sentidos



e aprofundam problemas que fazem o homem contemporâneo questionar a própria sobrevivência da palavra literária em nossos dias, dominados pela mídia, pela informação de consumo imediato, pelas redes planetárias de computadores.

Mesmo não tendo por objetivo tomar a cargo esse debate por inteiro, é possível identificar, “mapear” quais formas específicas a literatura – particularmente a palavra narrativa, em foco para um número expressivo dos teóricos que tratam da contemporaneidade – tem assumido em suas contemporâneas modalidades de permanência e, com isso, ensaiar algumas perspectivas que ajudem a entender melhor o problema. Com o inegável predomínio da cultura urbana e industrializada na construção da experiência social de grande parte da humanidade na era moderna, o flerte da palavra artística com os chamados gêneros da cultura de massa afirma-se como um fenômeno que, se não é estritamente novo, assume status próprio e aponta um importante ângulo para a discussão.

De fato, se dadas modalidades de escrita proliferaram ou se consolidaram na lógica do mercado, do consumo, é fato também que a apropriação desses gêneros por artistas e intelectuais da envergadura de Umberto Eco – que alia erudição à cultura de massa no singular ro-

mance *O nome da rosa* – sugere algo mais do que rendição ao mercado. E é justamente o arquétipo narrativo do romance de Eco, o romance policial, um objeto privilegiado para investigar as relações da literatura e da cultura com os tempos contemporâneos e, mais especificamente, com a vida urbana. Nessa modalidade de narrativa, talvez como em nenhum outro conjunto específico de formas literárias, a subjetividade problemática do homem e a feição fragmentária da *urbe* se encontram, se alimentam e se completam.

AS ORIGENS DO GÊNERO: CIENTIFICISMO E AMBIÊNCIA URBANA

O romance policial, em sua origem, está intimamente relacionado ao romance de aventuras, como afirma Paulo de Medeiros e Albuquerque,⁵ principal estudioso do gênero no Brasil. Neste, assinala-se a constante luta entre forças antagônicas, expressando o bem e o mal. Naquele, observa-se a reincidência de dois elementos centrais: o criminoso, representando o mal, e o detetive, representando o bem.

O que possibilitou a delimitação do que hoje se denomina romance policial foi o advento do raciocínio e da lógica, e seu conseqüente emprego no desvelamento dos mistérios. Apesar das incursões



esparsas de outros autores no gênero em questão, pode-se afirmar que Edgar Allan Poe foi o precursor das histórias policiais, pois a intenção de desemaranhar, de usar o método analítico com o objetivo de desconstruir um enigma já aparecia explicitamente em sua obra. Em *Os crimes da rua Morgue*, uma das obras mais conhecidas do autor, o narrador assim inicia a história:

As faculdades do espírito, denominadas "analíticas", são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural.⁴

O temor frente ao desconhecido e o es-

panto produzido pela resolução de um enigma são traços do romance policial pertinentes, portanto, à própria psicologia humana, conforme atesta o fato, já por muitos apontado, de que essa configuração narrativa está, em germe, em todas as investigações racionalmente conduzidas. É a ficção utilizando-se da razão para extrair prazer: o enigma vira crime e o cientista, detetive. Assim, Edgar Allan Poe trabalhou ficcionalmente, dando a forma literária do romance policial a uma inclinação humana já presente, por exemplo, em Édipo. A raiz profunda, metafísica, dessa narrativa é possível que resida na necessidade humana de eliminar o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma dada questão.

A par do advento da lógica, o surgimento de determinadas circunstâncias possibilitou a sedimentação do romance policial. Trata-se, sobretudo, do aparecimento de uma civilização urbana atrelada, é claro, à industrialização; à criação da polícia; à existência ascendente de criminosos; ao desenvolvimento de um público consumidor de jornais, em que os crimes eram divulgados; ao surgimento do folhetim como gênero e às influências do positivismo, claramente presente na análise lógica desenvolvida, por exemplo, em *Os crimes da rua Morgue*.

Partindo da premissa positivista de que



o homem é objeto da ciência, o crime passou a ser estudado através da utilização do mesmo método de observação e análise. Desse modo, cientistas e detetives de um lado, índices materiais e psicológicos de outro, misturam-se nas trilhas analíticas. A influência do behaviorismo, por exemplo, é bastante clara no comportamento do detetive Dupin⁵ que, ao contrário de Édipo, possui um domínio explícito dos processos da ciência.

Allan Poe aplicou tal técnica de raciocínio à ficção, estabelecendo múltiplas combinações de elementos que, desde então, passaram a ser as peças mestras do surgente romance policial: um crime misterioso, o detetive, a investigação. Em *Os crimes da rua Morgue* há esses elementos fundamentais, recheados de muita violência, sutilezas psicológicas e suspense, o que garante um indubitável sucesso de público e, de certa forma, ajuda a marcar um específico lugar marginal para esse gênero literário nas discussões acerca dos fenômenos de cultura.

Muitas ainda, e diversas, são as interlocuções desse gênero com as tendências de seu tempo presente e com o espaço da cidade. Francis Lacassin,⁶ por exemplo, afirma que Poe teve como fonte Voltaire, Vidocq, Campanella, Lavater e Laplace entre outros, com clara influ-

ência francesa. Da mesma forma, evidencia-se a ambientação urbana das histórias policiais. Nessa combinação, Poe tanto escolheu Paris como cenário para três romances – *Os crimes da rua Morgue*; *A carta roubada*; *O mistério de Marie Roget*, quanto acentuou procedimentos do método científico na composição literária, conforme claramente exposto em *La genèse d'un poème*: “Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto de composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático”.⁷

O que Poe ressalta é, pois, a supremacia da lógica, da racionalidade sobre a inspiração. Além disso, o desfecho de cada história era pensado *a priori*, para que o encadeamento fosse perfeito, para que cada incidente caminhasse em direção ao desfecho previsto.

No tocante ao romance policial, além dessa técnica de antes de se iniciar a narrativa elaborar-se a conclusão, Allan Poe destaca que é fundamental que se faça uma consideração prévia acerca do efeito que o escritor deseja extrair do romance em questão. A resposta deve ser clara e objetiva: *medo*. Esse é o propósito primeiro do romance policial e, para tal empreendimento, lança-se mão



do mistério e de cenas de horror, numa forma de experimentação que se iria consolidar mais tarde, embora com formato diferente, no chamado “romance de tese” naturalista, e que, muito tempo depois, ainda ocuparia parte considerável da produção cinematográfica.

Por meio da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre o leitor e narrador; o mundo com seu caráter ainda selvagem e ameaçador (por mais contraditoriamente urbano e racionalizado que possa parecer) é, dessa feita, uma fonte fundamental de inspiração literária. O romance policial é permeado por esses vários elementos advindos do contato do homem com o outro e com o desconhecido – medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação, que são dosados de acordo com os autores e as épocas.

Várias poderiam ser as associações entre o extraordinário desenvolvimento do método científico e o crescimento das cidades, mas, no tocante à narrativa policial, é possível ir mais além: pode-se afirmar que a própria existência do espaço urbano, tal como o conhecemos na modernidade, assume papel decisivo. De fato, Walter Benjamin,⁸ a propósito das narrativas de Poe, identifica a cidade, a multidão e a massa como elementos que

possibilitam o anonimato, a proteção do criminoso.

As mezinhas calmantes que os fisiologistas punham à venda logo foram ultrapassadas. Por outro lado, à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas parece que de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que (...) é destacada num relatório policial: “É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”. Aqui a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais.⁹

A reflexão de Benjamin, que parece genialmente antever a atual explosão da criminalidade nos grandes centros urba-



nos, pode, com muita pertinência, ser aplicada à análise da dita revalorização do romance policial. Tamanho destaque mereceriam as formas de existência do homem nas cidades – para o crítico alemão, verdadeiras ruínas modernas aprisionadas pelo senso da mercadoria – que, a propósito da vida urbana e da presença marcante da multidão, Benjamin aproximaria ainda Poe, Marx e Engels na caracterização do fenômeno da massificação nas grandes cidades, privilegiando um objeto de análise que ainda hoje ocupa boa parte do debate intelectual:

Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar ao início do fim, sem se encontrar o mais ínfimo sinal que permite inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas o sacrifício que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas (...) só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização (...). O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta

a natureza humana. (...) Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnante e ofensivo quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo.¹⁰

Engels assim registrou o que era, para ele, a vida em Londres na segunda metade do século XIX. O mesmo, ou quase o mesmo, poder-se-ia dizer de qualquer metrópole contemporânea. Não parece, de fato, fruto do acaso serem Rio de Janeiro e São Paulo as cidades que estão no centro do ressurgimento do romance policial entre nós.

ROMANCE POLICIAL NO BRASIL: VIOLÊNCIA, INTRIGA E A GRANDE ARTE

Não se pode dizer que, no Brasil, há uma tradição de se produzir romance policial, como sempre houve nos Estados Unidos e na Europa. Há, contudo, nas últimas décadas, uma recorrência do gênero e, em todas as experiências pesquisadas, observa-se o mesmo sucesso de público alcançado por correlatos estrangeiros.

Quase cem anos depois de Edgar Allan Poe, a ficção policial brasileira foi lançada da mesma forma, em folhetins. Precisamente em 20 de março de 1920, iniciou-



se a publicação de *O mistério*,¹¹ no jornal *A Folha*, de Medeiros e Albuquerque. Nascia o nosso primeiro romance policial, escrito por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e Medeiros de Albuquerque. Para se ter idéia do sucesso obtido, ao virar livro, em 1928, três edições já haviam sido publicadas, transformando-se, à época, num *best-seller*, com dez mil exemplares vendidos. Dos quatro autores, apenas Medeiros e Albuquerque continuou fazendo histórias policiais (*O assassino do general*, em 1926, e *Se eu fosse Sherlock Holmes*, em 1932 – ambos de contos). A respeito deles, o autor chegou a escrever o seguinte:

A única coisa que me distraiu foi pensar num conto... No primeiro capítulo de *O mistério* eu escrevi um crime bem-feito, que ninguém poderia descobrir porque o bandido Viriato fez o criminoso, que era meu protegido, confessar. Recentemente, em contos do *Jornal do Brasil*, eu descrevi um crime em *Impunido* e outro em *Implacável*. Diante deles, várias pessoas me falaram da impossibilidade de passar da teoria à prática. Outros me advertiram que eu estava dando ensinamentos perigosos.

Pensei em aperfeiçoar os meus penhores criminosos. E estive minucio-

samente arquitetando dois crimes possíveis, crimes bem-feitos, em que uma pessoa que precisa matar outra, por uma questão de honra ou porque não queira que essa pessoa exista, pode matá-la certamente, seguramente, sem deixar nenhum vestígio do seu ato, e sem levantar a menor suspeita...

Que isso é possível – garanto. Pensem que eu tenha passado estes dias ruminando o meu conto devagarinho, por todas as faces, prevendo todas as objeções... Quem sabe quantos crimes impunes têm sido cometidos! O do meu conto, se fosse ou se for praticado, não falhará e não terá quem descubra...

O que eu não sei é se devo publicar o conto...¹²

De fato, o escritor em questão enfrentou o preconceito de muitos intelectuais que viam com reserva o gênero policial. Apenas na década de 1930 apareceria outro autor, Jerônimo Monteiro, que, aliás, precisou (ou preferiu) usar um pseudônimo inglês: Ronnie Wells. O detetive de suas narrativas era Dick Peter, criado inicialmente para o rádio.

Outros escritores vieram e deram continuidade à tradição policial que se iniciara. Paulo Medeiros e Albuquerque¹³ con-



sidera que o Brasil, por condições específicas de suas grandes cidades, tornou-se terreno fértil para uma dada modalidade de literatura policial: aquela que se baseia em crimes reais, o que na época já se delineava como um fenômeno assustador.

Tal modalidade, inaugurada pelo próprio Edgar Allan Poe em *O mistério de Marie Roget*, ganhou também grande popularidade. No caso específico de Poe, chegou-se a acreditar que ele havia conseguido solucionar o mistério por meio da leitura de jornais e da simples utilização do raciocínio – o que não corresponde à realidade, pois, pelo que se sabe, o criminoso jamais foi descoberto.

Mais recentemente, na produção literária brasileira da década de 1980 em diante, verificou-se, em meio a uma intensa pluralidade de formas narrativas que convivem e se mesclam, a retomada do romance policial. O espaço urbano, palco de intensas contradições sociais e de uma avassaladora onda de crimes, avulta como um misto de cenário e motivação das histórias policiais.

O gênero em foco constitui, pois, uma marca dominante na obra de inúmeros autores brasileiros contemporâneos: Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza, Tony Belloto, entre outros. Do ponto de vista editorial, o interesse

por esse tipo de narrativa parece confirmar-se quando se verificam iniciativas como a de uma grande editora que recentemente lançou uma série, que deverá ter vinte títulos, de romances policiais escritos por autoras brasileiras que são estreantes no gênero.

Tomando a obra de Rubem Fonseca como exemplo, verifica-se a recorrência de importantes pressupostos teóricos do romance policial. A ambientação de suas histórias é prioritariamente urbana, com o luxo da burguesia, o submundo e o lixo inerente ao homem e às metrópoles. Há inúmeras referências a lugares, instituições, pessoas conhecidas e outros dados de domínio público, configurando também um recurso de verossimilhança: “Fomos para o bar Amarelinho, na esquina da rua Alcindo Guanabara”; “o único anúncio que havia, no Jornal do Brasil, O Globo, e O Dia”¹⁴; “Já foi ao Porcão, da Avenida Brasil? Ao Freeway, na Barra? Ao Carrefour?”¹⁵. Nesse caso, estabeleceu-se um pacto de cumplicidade também entre o narrador e o leitor comum que transita no espaço urbano do Rio de Janeiro, pois as citações são perfeita e propositalmente acessíveis, tornando reconhecível a ameaça urbana que cerca os cidadãos todos os dias.

Na prosa de Rubem Fonseca, destacam-se níveis diferenciados de leitura, tornan-



do ténues as fronteiras entre o popular, o prosaico e o erudito, procedimento de composição artística que, para muitos, está no cerne da chamada pós-modernidade ou modernidade tardia. Esse tipo de arte, para seus estudiosos, permite um acesso fácil pela homogeneidade de formato com a cultura de massa, mas, ao mesmo tempo, engendra uma sutil interlocução com o que há de mais refinado na produção artística e intelectual conhecida, só percebida e refletida por seus conhecedores, que teriam, dessa forma, um outro viés de acesso à obra, ao final, portanto, lida por todos.

No caso específico do romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, tal hibridismo sobressai já no título. Faz-se uma alusão apriorística a Hegel, que perde completamente o referencial ao longo do texto, pois o que se depreende da leitura é exatamente a inviabilidade da chamada *grande arte* e dos modelos tradicionais, numa época em que as pessoas estão “empilhadas nos edifícios”, e se valem dos critérios de eficiência, rapidez e praticidade.

O título da primeira parte do romance constitui um índice da violência e da intriga policial que vai atravessar toda a história: PERCOR. Trata-se de uma sigla, conforme elucidada o próprio narrador pos-

teriormente: “sigla que definia um conjunto de técnicas e táticas de manejo de armas brancas”.¹⁶ Da mesma forma, a *grande arte* refere-se, também, ao manuseio de facas e ao ofício de matar:

NÃO ERA uma ferramenta como as outras. Era uma feita de material de qualidade superior e o aprendizado do seu ofício muito mais longo e difícil. Para não falar no uso que dela fazia o seu portador. Ele conhecia todas as técnicas do utensílio, era capaz de executar as manobras mais difíceis – a inquantata, a passata sotto – com inigualável habilidade, mas usava-o para escrever a letra P, apenas isso, escrever a letra P no rosto de algumas mulheres.¹⁷

(...) Muitos anos antes de Cristo havia na Grécia um poeta que dizia: “tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem. Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam”.¹⁸

Os trechos citados atestam a banalização, a dessacralização da obra de arte que o autor opera. Afinal, o que é a *grande arte* na contemporaneidade? Esse é o questionamento subjacente ao romance de Rubem Fonseca, que equipara a arte a um ofício qualquer, ressaltando sua precariedade em um mundo que já fora identificado como o da crise



da experiência partilhada e, portanto, da palavra narrativa. A utilização das técnicas do romance policial possui papel central neste exercício tenso de dessacralização e, simultaneamente, de permanência da obra de arte: lança-se mão de um gênero desprestigiado pela academia, mas consagrado pelo grande público e dá-se a ele, ironicamente, o título de *A grande arte*. “Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser.”¹⁹

Mais uma vez, resume-se o romance ou a arte a uma “invenção qualquer” e o leitor volta a se defrontar com o jogo de Rubem Fonseca, que, na verdade, se sustenta num projeto estético bem produzido, que resulta numa tentativa metalingüística, ficcional, de tratar a questão da sobrevivência da palavra narrativa em um mundo marcado pela fragmentação da experiência e pelo isolamento do sujeito.

Logo nas primeiras páginas, para iniciar o jogo, entra-se em contato com alguns elementos básicos que integram o romance policial: um crime foi cometido misteriosamente; a vítima é uma prostituta; o criminoso traçou com uma faca a letra P no rosto da mulher; o papel de detetive será desempenhado por um advogado,

Mandrake (Raul) – “acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica”.²⁰ Mandrake é auxiliado por seu sócio Wexler, também advogado criminalista, que funciona na narrativa como uma espécie de Watson. Na verdade, os crimes envolvendo as prostitutas são apenas a ponta do novelo que esconde escândalos financeiros de importantes famílias, tráfico de drogas e outras contravenções que puderam se desenvolver na sociedade brasileira em virtude, sobretudo, da impunidade e da corrupção reinantes. Ingredientes romanescos, esses elementos constituem, também, um arsenal de índices daquilo a que parece ter se reduzido a vivência atual no imaginário do cidadão comum brasileiro.

A par dessa forma de identidade, habilmente manejada no romance, o suspense e o desejo de descobrir o culpado acionam ainda a curiosidade do leitor, ingrediente essencial do romance policial. Entretanto, como já se disse, essa expectativa resulta inócua, visto que o assassino jamais será descoberto e o objeto causador de tantas mortes (uma fita de vídeo) não tinha coisa alguma gravada! Com essa radical subversão dos cânones da narrativa policial, Rubem Fonseca opera o que preconizam teóricos do chamado pós-moderno: discute temas como a solidão do homem moderno, o vazio da



experiência e o lugar da arte na sociedade contemporânea, mantendo o interesse até do leitor mais comum – aquele que passa ao largo desse debate e frui apenas a intriga policial – até o final.

Assim, *A grande arte* não se deixa escravizar pelas normas mais fechadas do gênero policial, acrescenta dados inusitados e consegue perfeitamente, para utilizar a expressão de Umberto Eco, “iludir o leitor ingênuo”, que se demonstra sempre interessado em saber “de quem é a culpa” e, para isso, precisa entrar no labirinto: “Ironia, jogo metalingüístico, enunciação elevada ao quadrado. Portanto, com o moderno, quem não entende não pode aceitá-lo, ao passo que, com o pós-moderno, é possível até não entender o jogo e levar as coisas a sério. O que constitui a qualidade (o risco) da ironia. Existe sempre quem toma o discurso irônico como se fosse sério”.²¹

Também entre os críticos brasileiros, não passa despercebida essa intencionalidade de enfrentar as questões contemporâneas na obra de Rubem Fonseca: “Essa postura dialética e cínica da arte que finge não ser arte para melhor ser é a grande via de Rubem Fonseca. (...) É esse o jogo. Ora simulacro da obra de arte, ora essência artística historicamente possível, não se pode negar a esse romance de Rubem Fonseca o título de Grande

Arte”.²²

O autor brasileiro revisita, pois, ironicamente, um tipo de narrativa que ocupa lugar de destaque dentre os gêneros tradicionais de massa, de consumo. Muitos de seus livros se tornaram *best-sellers* (a exemplo de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *Agosto*): o grande público lê e gosta; os críticos e estudiosos de literatura também. Tal retomada suscita o debate acerca da arte na pós-modernidade ou na modernidade tardia.

Ocupando lugar de destaque nos meios intelectuais, a polêmica em torno da existência ou não dos tempos pós-modernos encontra defensores conceituados, quer de uma posição, quer de outra. Segundo Sérgio Paulo Rouanet,²³ a discussão origina-se da constatação generalizada de que a modernidade, tal como a compreende Weber,²⁴ passa por alterações significativas. O problema está em se encarar tais alterações como uma verdadeira ruptura dos parâmetros modernos, o que configuraria a pós-modernidade nas esferas da sociedade e da cultura; ou apenas como uma “consciência da ruptura”, ou seja, uma revisão da modernidade que, feita com suas próprias armas, não chegaria a romper com seus principais elementos definidores.

Essa arte está, sem dúvida, sob a influência das manifestações concretas do que



seriam os chamados tempos pós-modernos, marcados pela “onipresença do signo e do simulacro, do vídeo e da hipercomunicação”, no cotidiano; pela “planetarização do capitalismo”, na economia; e pela atomização de grupos e movimentos sociais no cenário político.²⁵

Se é verdade que está delineando uma sociedade informatizada, fragmentária, privada de grandes referências e em meio a uma profunda crise de valores; a arte, e em especial a literatura, vai se apresentar sob o estigma do fragmento, da fratura, do *desfazimento*. Instaura-se, conscientemente e sem reservas, o reino do pastiche, da citação e da intertextualidade, em contraposição a qualquer perspectiva de totalidade, de continuidade ou de pretensa originalidade – conceitos inviáveis num mundo de particularismos, de partes descontínuas e de esgotamento da própria noção do novo.

Para alguns autores como Jameson,²⁶ essa atitude é característica da relação *sui generis* da arte com a história nos tempos pós-modernos. A figura do artista como sujeito criador, original, dilui-se na sociedade da hipercomunicação e da multiplicidade dos recursos tecnológicos; e o artista, então, recorre ao passado, compondo um pastiche de obras anteriores, dialogando com a própria tradição

cultural. É importante notar, entretanto, que não parece se tratar da mesma atitude parodística que, característica do modernismo, satirizava alguma norma ou elemento dessa tradição: “num mundo em que não há mais uma norma hegemônica, e sim mil estilos concorrentes, a imitação não se dá sobre o pano de fundo de um estilo padronizado, e portanto não tem uma intenção ulterior, satírica ou cômica. É o pastiche, a imitação pela imitação”.²⁷

Há de se notar que também não se trata de uma imitação ingênua, reprodutora de um padrão sublimado como ideal. Como observa Umberto Eco, a atitude pós-moderna de revisitar o passado evita a falsa inocência, à medida que, assumindo declaradamente a imitação do já dito (que não pode ser eliminado), insere-se no jogo da ironia em relação a esse.²⁸ Se, por um lado, não há intenção corrosiva da paródia modernista, por outro, avulta a clareza de que os elementos do passado não podem, em nosso tempo, ter a mesma recepção que tiveram em sua época.

Trata-se de um desafio para a teoria literária investigar exatamente como seria a mimesis na dita pós-modernidade. Se, para Platão,²⁹ era uma espécie de mediação entre a linguagem e a realidade, uma produção de aparências enganado-



ras; se, para Aristóteles,³⁰ é próprio ato criador; e se, na modernidade, assumiu uma função crítica e criadora, exercendo um papel de “negação do modo de ser burguês”³¹ – segundo Walter Benjamin, identificado com a “perda da aura”, fruto de uma série de transformações no campo da estética e do próprio período histórico; nos “tempos pós-modernos”, essa questão se torna mais complexa, visto que, como se disse, já se superou artisticamente o exercício da paródia (tomada aqui como símbolo do projeto estético da modernidade, em geral, e do modernismo, em particular), e os impasses colocados para a arte chegam até mesmo a colocá-la em xeque.

Configura-se, então, uma autorreferencialidade da literatura dita pós-moderna, que se manifesta quer na relação com sua tradição, quer no privilégio concedido à linguagem. Tal privilégio, oriundo, em grande parte, da consciência de que agora, mais do que nunca, o *real* e o *autêntico* são, na verdade, construções discursivas, faz com que a arte literária se ocupe mais de si mesma que do mundo circundante, o que, entretanto, não conduz ao hermetismo da poética modernista.

De fato, uma das características mais ressaltadas pelos defensores do pós-moderno, é justamente a capacidade que a

arte de ruptura tem de transitar por diferentes espaços de recepção. Assim, a literatura pós-moderna é capaz de propiciar níveis de leitura variados, que vão desde o simples prazer de fruir uma história bem contada, até a reflexão problematizadora de questões inerentes à compreensão do mundo e à própria escrita literária. Estariam apagadas, dessa forma, as fronteiras entre cultura erudita e cultura de massas.

A combinação das técnicas policiais com o mergulho profundo na criminalidade urbana, além de promover um diálogo com os preceitos da mencionada pós-modernidade ou modernidade tardia, indica a possível quebra de um padrão, de uma expectativa do leitor de identificar na literatura o *sublime*. Trata-se, portanto, de se despojar do saudosismo em relação às *grandes obras*, capazes de resgatar o papel de representação de (supostos) valores essenciais, que outrora coubera à esfera artística.

A aceitação dessa idéia implica também o abandono dos preconceitos em relação às produções que, via de regra, foram marginalizadas pela tradição da cultura erudita. Elas, na verdade, já se transformaram em dados inalienáveis da cultura ocidental e, dessa forma, compõem um considerável arsenal, para o artista que busca sobreviver em meio a tal sociedade.

N O T A S

1. Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.
2. Walter Benjamin, O narrador, In: *Walter Benjamin*, Coleção *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.
3. Paulo de Medeiros e Albuquerque, *O mundo emocionante do romance policial*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 2.
4. Edgar Allan Poe, *Ficção completa, poesia e ensaio*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981, p. 50.
5. Detetive das narrativas policiais de Edgar Allan Poe.
6. Apud Boileau-Narcejac, *O romance policial*, São Paulo, Ática, 1991, p. 20.
7. *ibidem*, p. 21.
8. Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, v. III, São Paulo, Brasiliense, 1989.
9. *ibidem*, p. 38.
10. Apud Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, op. cit., p. 54.
11. Paulo de Medeiros e Albuquerque, op. cit., p. 205.
12. *ibidem*, p. 176.
13. *ibidem*, p. 208-209.
14. *ibidem*, p. 135.
15. *ibidem*, p. 138.
16. *ibidem*, p. 78.
17. *ibidem*, p. 7.
18. *ibidem*, p. 114.
19. *ibidem*, p. 288.
20. *ibidem*, p. 41.
21. Umberto Eco, *Pós-escrito a O nome da Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
22. Sônia Salomão Khêde, *Os preferidos do público: os gêneros de literatura de massas*, Petrópolis, Vozes, 1987.
23. Sérgio Paulo Rouanet, A verdade e a ilusão do pós-moderno, *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Ciência e Cultura, 1986, p. 28-53.
24. Para Weber, "a modernidade é o produto do processo de racionalização que ocorreu no Ocidente, desde o final do século XVIII e que implicou a modernização da sociedade, e a modernização da cultura". Apud Sérgio Paulo Rouanet, op. cit., p. 30.
25. *idem*.
26. F. Jameson, Pós-modernidade e sociedade de consumo, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 16-26.
27. *idem*.
28. Umberto Eco, op. cit., p. 50.
29. Platão, livros III, VI, VII e X.
30. Aristóteles, Poética, In: *Aristóteles*, Coleção *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
31. Lúcia Helena, Totens e tabus da modernidade brasileira, *Tempo Brasileiro*, Niterói, Eduff, 1985, p. 203-206.