

A NARRATIVA POLICIAL COMO EXORCISMO ¹

Joan Ramon Resina

Há exatamente uma década, quando terminei meu estudo sobre a narrativa policial, encontrava-me, contudo, sob a sugestão de um princípio crítico que hoje tenho a impressão de que está por cair em desuso. Refiro-me ao princípio que supõe uma relação intrínseca entre modernidade e laicidade, e, de maneira concomitante, entre racionalismo e luta de classes. Este princípio teve uma força especial na cultura espanhola de oposição durante a ditadura de Franco, e permeou completamente a cultura oficial e oficiosa da chamada transição democrática. É sem dúvida por esta razão que, em minha análise do surgimento da narrativa policial espanhola como fenômeno sociológico naquela época, não pude ou não soube evitar aquela correlação, em que se fundava de forma programática – isto é, ideológica – o próprio fenômeno. E isso apesar de descartar cautelosamente uma estratégia na qual caíram fatalmente não poucos críticos que se ocuparam deste gênero naqueles anos. Refiro-me à prática de entrevistar o autor e converter-se em porta voz de seus critérios a respeito da própria obra. Não é preciso dizer que os autores, que eram assim adulados, achavam seus críticos extraordinariamente perspicazes. Isto posto, ao reler uma década depois o que foi escrito naquelas condições, percebi que não só o tempo não passa em vão pelos livros, mas também que o fenômeno social que, sem dúvida, representava o auge do gênero tinha um aspecto que passou despercebido então. Hoje já não penso que a razão de ser da narrativa policial seja converter a criminologia em uma ciência positiva, nem

¹Texto apresentado em Congresso sobre Ficção Policial na Universidade de Innsbruck em 2006.

contribuir com a alienação dos trabalhadores terciários e de intelectuais incapazes de entender os mistérios da produção capitalista (MANDEL, 1984, p. 73), nem tematizar a razão social, mas antes a de administrar a violência social por meio de rituais intelectuais que a justificam, deslocando suas causas para a vítima. Em função disso, a narrativa policial teria valor como exorcismo, não da violência, que já ocorreu e voltará a repetir-se, mas da desagregação social que esta supõe e que apenas pode solucionar-se determinando suas causas, reais ou ilusórias, e criando um consenso em torno delas.

Porém, ao reler o escrito de então, dou-me conta não apenas do quanto pesam os preconceitos de época e de profissão, mas também que, apesar destes, já havia nas páginas de *El Cadáver en la Cocina*, entre um amontoado de opiniões reunidas a partir de leituras, laivos do que hoje parece-me muito mais claro e que espero saber expor com certa clareza. Na própria introdução daquele livro, chamava atenção para a relação entre as origens da cultura de massas e a dessacralização da cultura ocidental, que Marshall McLuhan (1964, p. 176), em um gesto benjaminiano, atribuiu à uniformidade e repetibilidade da letra impressa, efeitos do trânsito para a cultura tipográfica. Pois bem, ao invés de propor o significado desta relação entre massificação e recurso à repetibilidade por um lado e a aparente domesticação do sagrado, por outro, optei por reiterar a idéia de um gênero vinculado fundamentalmente à racionalização da sociedade e através dela dos procedimentos judiciais, e sua vinculação a uma concepção heurística do saber e ao princípio ilustrado da evidência.

E o mais curioso é que tornava minha a idéia de que o primeiro representante narrativo deste princípio ilustrado era Zadig, o personagem de Voltaire que, a partir do poder, ocupa-se em “démêler la vérité, que tous les hommes cherchent à obscurcir” (“desentranhar a verdade, que todos os homens procuram obscurecer”) e introduz o princípio da inocência presumida do acusado. Não há incompatibilidade, certamente, entre essa vontade esclarecedora de Zadig e a teoria da origem da investigação criminosa neste híbrido de funcionário e aventureiro. Porém, ao aceitar esta genealogia do detetive literário, deixava de lado um traço essencial de Zadig:

o de vítima. Zadig, como se lembrarão, é acusado sem provas e encarcerado apesar, ou mais exatamente, por causa da sutileza de seu exercício dedutivo e de sua escrupulosa observação empírica. Zadig é inocente, e é sua inocência o que atrai sobre ele a violência coletiva. Este papel de vítima expiatória, que subsiste na narrativa policial codificado nas suspeitas equivocadas, nas pistas falsas, e nas falsas deduções do Watson da vez, devolve-nos ao espaço sacrificial, que, como recorda René Girard, é um espaço no qual atua um elemento de mistério (GIRARD, 1977, p. 1). O mistério, que dá nome à narrativa policial em suas origens, não nos remete, pois, a um acerto ou a um jogo especulativo, mas a um ritual de contenção da violência, que uma vez presente, ameaçava espalhar-se. A violência, que, como afirma Girard, é o coração e o segredo do sagrado (p. 31), tende sempre a generalizar-se, convertendo-se em uma entidade independente.

Tão logo a morte violenta se materializou, ela ameaça contagiar o restante da comunidade a partir do cadáver, assim como uma epidemia a partir de um corpo enfermo. É por isso que o interesse intrínseco, e, para alguns, adicional, do gênero não se apóia tanto no jogo mais ou menos engenhoso da dedução, mas no fato de ser este um ritual destinado a conter e expulsar a violência. Como a intriga amorosa dos melodramas, este esquema primário que a narrativa policial compartilha com muitos outros ritos consegue manter seu interesse sempre vivo, não tanto pela modulação circunstancial com que se repete uma fórmula atávica, mas, porém, pela fascinação que exerce a encenação de um mecanismo cultural primário, que oculta e revela ao mesmo tempo. A proliferação da violência a partir do assassinato original é uma constante da narrativa policial, quer se insinue como possibilidade, quer se faça efetiva com a aparição de novos cadáveres que complicam o caso. A ameaça de que a coletividade caia em um paroxismo de violência autodestrutiva obriga dar-lhe um fim, e o método seguido para alcançar este fim será evitar a queda na *faccionalidade*² ou no abismo hobbesiano da guerra entre lobos por meio da introdução de um poder que cria um estado excepcional: o da reclusão da culpa por sua inclusão em uma categoria excepcional, aberta no interior da comunidade.

² Faccionalidade: divisão da sociedade em facções (grupos hostis entre si). N.T.

O gesto fundador da narrativa policial anula a violência imanente e anônima mediante um exorcismo, isto é, uma expulsão, que a transforma em violência transcendente, tão anônima como a primeira. Com esse gesto, o todo-poderoso detetive recria o personagem no qual lateja a causa do mal, convertendo-o em alguém que está ao mesmo tempo fora da lei, mas também sob o império da lei. Esta ambigüidade liminar é essencial. Como expressão e condição da situação jurídico-ontológica do culpável, este fica excluído da violência imanente e como que protegido por uma lei que ao mesmo tempo o sacrifica. Porque, diferentemente de outros gêneros, como, por exemplo, a tragédia, a partir do momento em que se determina a origem subjetiva da violência, já não se torna lícito matar em um ato de vingança pessoal, mas ao fechar-se o círculo sinistro da violência imanente, abre-se o espaço da morte abstrata, irresponsável, do mecanismo legal. Embora em geral este trâmite seja excluído da fórmula narrativa (ausência fundamental e reveladora da função desta), encontra seu substituto no ritual do desmascaramento, que equivale a uma morte em efígie. Diante do círculo daqueles até então suspeitos (que assistem como representantes da sociedade), o detetive destrói a máscara, isto é, a *coartada*³ do assassino. Coartada, do latim *coartare*, comprimir, sugere a condensação do ser a uns poucos traços que o ocultam ou deformam, e que o detetive amplia com sua explicação (*explicare*, desenredar, desenvolver). Ao destruir a coartada do criminoso, o detetive o insere em sua condição política como ser para a morte, não enquanto *Dasein*, mas em sentido estritamente político, como sujeito do Estado. Esta configuração do político, por meio da consagração do que Agamben (1998, p. 65), seguindo Benjamin, chama “vida despida”, confirma precisamente a exceção à norma da suspensão do castigo na narrativa policial; isto é, os casos em que Nero Wolfe, mas também Hercule Poirot (em **The Murder of Roger Ackroyd**) induzem o culpado a suicidar-se, liberando-o a ele e à comunidade da violência que esta poderia sentir-se tentada a exercer. Uma exclusão útil a ambas as partes, posto que encerra e absorve toda a violência na exceção que o detetive abre no espaço transgredido da ordem social.

³ Termo jurídico que designa a alegação de álibi, de defesa. N.T.

A exceção de que aqui se trata é a que Agamben atribui ao poder da lei, definindo-a como “a forma extrema de relação, pela qual algo se inclui somente em virtude de sua exclusão” (p. 18). O assassino está fora da lei e a ela submetido em virtude de sua exterioridade. Mas algo semelhante ocorre ao detetive, que necessita estar fora da norma para criar uma esfera de valores fundados na razão e fazer com que esses valores se tornem norma. Esta é a explicação da liminaridade desta figura ligeiramente a-social, na medida em que vigia, como uma divindade dos confins, a zona sombria em que se confunde e inverte a relação de pertencimento e exclusão, o dentro e o fora sociais. Pelo fato de estar tão marcado pela relação de exceção assim como está o assassino, este deus Terminus que é o detetive particular certifica os distintos álbis, os *alii ubi* ou outros lugares dos *personagens*, e situa por eliminação quem não tem seu outro lugar, quem está em sua exceção (de *ex capere*, extrair), extraído de seu falso lugar e incluído em sua exclusão.

Precisamente por sua condição de termo circunscritor dos valores que servem de referente à exclusão que forma parte constitutiva do gênero, o detetive encarna a norma social, como se através dele atuasse uma multidão unânime. E é esta condição entre legislativa e sacerdotal que o capacita a mediar entre o popular e o sagrado no sentido que outorga Agamben a este termo, isto é, como a vida que foi capturada dentro da esfera da soberania, aquela em que é lícito matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício (p. 83). Esfera secular, pois, que converte o detetive no símbolo da soberania, quer dizer, da estrutura pela qual a lei suspende a vida para inclui-la nela (p. 28).

Torna-se altamente interessante comprovar que, nas origens do gênero, a violência está presente de maneira crua e como, à medida que este se desenvolve e se sofisticava, a violência se sublima até parecer um jogo ou inclusive ser apenas anotada como possibilidade virtual ou bem reduzida à sua função de enigma e, portanto, reintegrada ao mistério e ao sagrado, ou seja, assumindo seu destino ritual sem passar pelo desvio da descoberta. O caso mais ilustre deste curto-circuito do jogo racionalista é *Todo Modo* (1974), de Leonardo Sciasca, romance no qual a violência forma parte de um emaranhado teológico que mantém unida

a comunidade, que, ao estar formada por uma representação dos poderes públicos da República Italiana, adquire valor metonímico em relação ao Estado. A solidariedade com que se encobre e dissimula a causa agente dos crimes e se aceita sem protestos o capricho de uma violência que parece eleger arbitrariamente suas vítimas, aponta inequivocamente para uma cumplicidade absoluta dos iniciados com uma violência que acaba revelando-se intrínseca aos exercícios espirituais que em princípio parecia perturbar. Disso, assim como do caráter público dos participantes, resulta que o caráter ritual e cíclico dos exercícios recorda e renova a origem sagrada do Estado; ou seja, seu surgimento de uma violência fundadora, pela qual o sacrifício de um membro do grupo gera a solidariedade dos demais e torna possível a vida institucional ao separar em distintos âmbitos o sagrado e o simbólico, o âmbito deste último sobre o qual se assentarão a cultura, a política, a economia, a ciência e o resto das atividades que supõem a existência de uma ordem diferenciada.

A sacralidade da violência é inacessível à inteligência secular, justamente na medida em que a racionalidade, como a sociedade mesma, é consequência do ato fundador, pelo qual a violência expulsa-se a si mesma a uma esfera transcendente, liberando um espaço que será ocupado pelo simbólico, e em primeira instância pela linguagem. “O crime, a dor, a morte, o senhor acredita que seriam possíveis se Deus não existisse?”, pergunta *don* Gaetano ao jornalista/detetive. “Assim, pois, o triunfo do mal...” comenta este. “Não do mal, não o triunfo do mal”, responde o sacerdote. “Teria de livrar-se destas palavras, das palavras... E não obstante não temos nada mais que as palavras... Teria de entrar no inefável, sem sentir a necessidade de explicá-lo...” (SCIASCIA, 1974, p. 87).

O texto fundador do gênero policial, **Os Assassinos da Rua Morgue**, de Poe, confronta esta inefabilidade do sagrado reintegrando a violência a uma esfera anterior ou exterior ao simbólico. Trata-se aqui da violência pura e gratuita da besta selvagem, cujo antropomorfismo a converte em duplo monstruoso da vítima. Todos os seres sagrados são

monstruosos em maior ou menor medida, nos lembra Girard, porque a conjunção do benéfico e do maléfico constitui a monstrosidade original e fundamental. Neste sentido, o animal, como o ser sobrenatural, encontra-se para além da diferença entre o bem e o mal, da diferença primária cujo conhecimento o livro do “Gênesis” atribui a queda na esfera humana. Não é por acaso que nesta esfera a violência se faça presente pela primeira vez como sacrifício a uma divindade temida a que é preciso agradar – quer dizer, apaziguar –, nem que uma lenda faça do primeiro assassino um herói cultural, atribuindo-lhe a fundação de cidades, ou seja, do Estado.

Não se trata apenas do fato de que Poe expresse a monstrosidade moral do assassino por meio de sua monstrosidade física, mas, sobretudo, que este, ao não dispor de linguagem, impossibilite a psicologização da violência. O motivo, base subjetiva do crime, remete aos mecanismos profundos da personalidade e, portanto, à psicanálise. Mas a Poe (1904, p. 28) não lhe interessa a psicologia da profundidade. “There is such a thing as being too profound” (“que coisa ser tão profundo”), afirma. Como Freud, Poe interessa-se pela associação de idéias, mas a semelhança detém-se neste ponto. Filho de uma cultura positivista, ele insiste na importância da observação a partir de uma perspectiva que poderíamos chamar *Gestalt*. “A verdade nem sempre está no fundo de um poço. Na verdade, no que se refere ao conhecimento mais importante, creio que ela é invariavelmente superficial” (POE, 1904, p. 28). E há um detalhe superficial, aparentemente secundário, que se oferece somente ao tipo de observação periférica recomendada por Dupin, e que desaparece quando nos concentramos excessivamente na trama. O tipo de detalhe que apenas impressiona a leitura *motivada* do leitor do gênero, mas que, como a carta roubada, se deixa reconhecer por uma olhada casual ao imotivado. Quando Dupin mostra a descrição do orangotango de Cuvier ao narrador, este lê, entre outras coisas, que se trata de um mamífero de grande ferocidade e propensões miméticas (POE, 1904, p. 47). Aparentemente, o primeiro destes atributos é o único que importa no contexto dos crimes, de modo que o leitor apenas se fixa no segundo. Posteriormente, no entanto, o dono do orangotango conta como uma noite, ao retornar à sua casa,

encontrou o animal diante do espelho, com a navalha de barbear na mão e totalmente ensaboado, ocupado em barbear-se tal como o faria seu dono, a quem sem dúvida havia observado pela fechadura do armário onde havia estado encarcerado até esse momento (p. 54). A relação não poderia ser mais clara. O orangotango é o duplo monstruoso de seu dono, animal este que se *desdobra*, projetando no espelho a imagem refinada, quer dizer, idealizada, de sua própria animalidade. A navalha com a qual se esculpe esta imagen, ao mesmo tempo instrumento de civilização e metáfora da racionalidade é, assim também, instrumento e símbolo da violência. Dito com outras palavras: o crime executado por meio desta navalha e com a irresponsabilidade (leia-se, a impessoalidade) de um agente puramente mimético remete-nos à violência de princípios dissolvidos na suposta objetividade do método de conhecimento, representado pelo espelho. A aparente neutralidade da consciência, assim como o dono do animal que se reconhece nela, somente pode seguir os passos da força que ela mesma liberou e que reproduzirá *mimeticamente* na praxis o que o espelho (*speculum*) configurou virtualmente. O deslocamento entre o discurso do conhecimento e seus efeitos na realidade social é uma definição da violência; de modo que, como indica Certeau (1997, p. 30), o próprio discurso é uma manifestação desta. Retornarei a isto.

Vejamos, agora, como se produz a ficção de neutralidade por meio de um deslocamento da violência a um veículo impessoal. A evasão do humanóide que imita o ser humano sem possuir a racionalidade deste (fórmula que subjaz a todo mito de desdobramento, como **Frankenstein**, **Metrópolis**, etc.) inverte o primeiro dos mitos científicos segundo o qual é o homem que escapou da ferocidade primordial, em virtude de sua capacidade para descobrir as leis naturais; quer dizer, de objetivá-las fora de si para assim as dominar. Assim, pois, a razão se apresenta como superação da violência, na medida em que sua própria evidência desfaz toda resistência a seu domínio e resolve todos os conflitos pelo simples procedimento de ajuizar entre a verdade e o erro. Este é, certamente, o princípio em que se baseia a narrativa policial, cujo herói aplica o método hermenêutico para reduzir uma confusão de signos à simplicidade de

um veredicto transparente. No entanto, o mesmo dono do animal confessa, sem dar importância a esta revelação, que seu domínio sobre o orangotango e sua única esperança de entocá-lo no armário baseia-se no chicote, do qual se esquiva a besta precisamente quando encontra com suas vítimas. Quer dizer, sem o chicote não se teriam produzido os crimes. A simetria sugerida pelo espelho torna-se então perfeita: vítima e carrasco ao mesmo tempo, o animal é o mediador entre as diferenças internas à sociedade humana, e esta, desnaturalizada e adornada como civilização, não é outra coisa que a conseqüência dissimulada da violência. Desde que foi fundada, pois, a narrativa policial alerta-nos sobre a origem mimética da violência e sua metamorfose em um signo de cultura, com a condição de que seja polarizada por uma vítima e reificada em um “caso”.

Com a violência irracional do orangotango e com a regressão da linguagem ao indizível e incompreensível, Poe (1904, p. 12) alude à mais catastrófica das violências, a que, impossível de conter no âmbito da reificação monstruosa, irrompe no que o autor chama “the advent of the true Darkness” (“o advento da verdadeira Obscuridade”), e ameaça destruir a sociedade. Quer dizer, ao devolvê-la a suas origens na violência primordial, aquela que, sob o nome de sublime (Kant, Schiller), ou de sagrado (Otto), expressa-se na frase com que o marinheiro de Poe encara o horror: “mon Dieu!” (p. 47). Diante desta visão do desmesurado, a pretensão de reduzir a violência e seu desencadeamento a uma mecânica psicológica baseada no tema resulta pueril e de fato responde a uma lógica monstruosa, a da razão que esquece sua posição e sua própria história, uma razão sem corpo. “Nosso amigo o Prefeito é um tanto astuto demais para ser profundo. Em sua sabedoria não há *stamen*. É todo cabeça sem corpo, como os retratos da Deusa Laverna – ou, no melhor dos casos, todo cabeça e ombros, como um bacalhau” (POE, 1904, p. 58). O Prefeito, inteligência sem *stamen*, sem fio condutor, diz Dupin, forjou-se uma reputação de engenhoso por seu modo “de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas” (“de negar o que é e de explicar o que não é”) (p. 58), reputação que compartilha com não poucos críticos.

Para Dupin, a metafísica (aquilo que não é, ou que ao menos não se pode conhecer) é a origem do equívoco, não tanto porque explique o

que não é (atividade fantasiosa e em si mesma sem conseqüências), mas *porque* nega o que é. Quer dizer, destrói realidades, e se alimenta de vítimas, como o Minotauro, em cujo labirinto vaga a inteligência incorpórea e abstrata deste funcionário. Ao designar uma vítima expiatória (neste caso o falsamente acusado Le Bon) porque alguém ou algo *deve* exercer esta função, o funcionalismo revela a *hybris* do pensamento teórico e revela o mecanismo fundador do gênero. Frente à violência caótica surgida da magnificação mimética, violência que ameaça revogar uma relação que se pensa heterogênea, o funcionalismo responde com outra violência destinada a restabelecer a relação heteróclita e salvaguardar o idealismo. Esta violência funcional, e, portanto, racional e necessária, pretende-se benéfica. Ela é a origem do discurso do detetive racional e de seus diversos sucessores humanistas, sacerdotes de um rito literário baseado no exercício de uma violência puramente intelectual. Pois bem, se o ritual da descoberta tem como finalidade estabelecer uma distinção moral no interior da violência, esta distinção não é menos ritual, quer dizer, violenta, que o próprio discurso. Não é por casualidade que a vítima expiatória deste funcionalismo moral chame-se justamente Le Bon. O nome é um testemunho da presumida suficiência da inteligência burocrática, sempre pronta a substituir os conteúdos (a prescindir deles) a fim de salvaguardar a função. Por trás da explosão de violência irracional (aparentemente errática, na verdade simétrica), a ordem cultural pretende recuperar sua estabilidade expulsando a violência enquanto a projeta erraticamente.

Se Dupin é o único que pode desmascarar a presunção monstruosa do prefeito e salvar Le Bon de converter-se em vítima expiatória da violência ritual, que classe de discurso representa? A resposta não é difícil. Dupin *pensa* o corpo a partir de um *dis-curso* (isto é, de um percurso) dos lugares (*topoi*) pelos quais este transitou e deixou um rastro, seja físico, seja lógico, de seu movimento. Frente ao pensamento dedutivo do prefeito, impõe uma recreação indutiva de um processo não vivido diretamente. Na realidade este é o núcleo semântico da narrativa, que se converte subsequentemente no núcleo do gênero, que Northrop Frye (1967, p. 71) caracterizou como escritura de feno de burro, porque começamos a leitura

para descobrir o que nos será dito na última página. Lemos a narrativa de Poe para descobrir na última página o fracasso do pensamento dedutivo, baseado em modelos, frente a um pensamento que, parafraseando Hans Ulrich Gumbrecht, poderíamos chamar de produção de presença, sobreentendendo-se que não me refiro apenas à presentificação do passado, isto é, à reprodução das circunstâncias do crime, mas sobretudo à visualização do que, estando presente, fica ofuscado pelo pensamento teórico. Um pensamento sensorial cujo primeiro ato é o olhar superficial lançado sobre a particularidade das coisas, olhar que permite descobrir o segredo de Estado exposto à luz pública, ou a quebra da unha⁴ aparentemente inteira, como essas figuras truncadas que a imaginação completa. Este olhar livre de preconceitos, que pospõe o raciocínio à percepção, é a de um sujeito pós-cartesiano, para quem o fenômeno é a fonte do pensamento. Dupin e seus sucessores são heróis positivistas, e a narrativa policial o gênero por excelência desta corrente intelectual. Uns e outros pertencem à era do individualismo e aos anos heróicos em que a ciência, ao menos na imaginação popular, era uma atividade solitária de mentes exóticas.

No entanto, se o período que vai de Poe a Doyle foi a idade de ouro da narrativa policial, naquela que seria sua idade de prata, isto é, o período entre-guerras, o gênero já representava uma epistemologia anacrônica. Wilhelm Reich observava que o esquema básico havia sobrevivido aos profundos acontecimentos das décadas anteriores, sem acusar os grandes transtornos históricos nem as mudanças introduzidas pelo desenvolvimento tecnológico. Desde então a ciência tinha deixado de ser o resultado da observação e a reflexão de uma mente genial para ser antes de tudo uma participação no que Thomas S. Kuhn (1970, p. 181) chamou “constelações de compromissos coletivos”, ou seja, nos grandes paradigmas especulativos que, ao final, revelaram-se como comunidades de suposições e prescrições. Precisamente nesta era de prata do gênero, a teoria da relatividade e a teoria dos *quanta* demonstraram que os fatos supostamente objetivos da física clássica baseavam-se em idéias cosmológicas tácitas; quer dizer que, como insiste Paul Feyerabend (1987,

⁴Essa é uma referência à narrativa de Poe. O mistério é resolvido quando Dupin descobre que a unha está quebrada embora pareça inteira. N.T.

p. 290), estes “fatos” são plenamente teóricos. Feyerabend opina que a ciência não avança por meio de teorias, isto é, visões subjetivas constituídas como critério para julgar coisas e acontecimentos, mas pela participação do sujeito na vida dos objetos (p. 284). Do mesmo modo, frente à idéia romântica do poder individualista do crime, Oscar Wilde advertia em “A alma do homem sob o socialismo”, “O crime, que, sob certas condições, pode dar a impressão de ter criado o individualismo, deve levar em conta as outras pessoas e interferir nelas. E pertence à esfera da ação” (WILDE, 1927, p. 499). E o mesmo vale dizer de sua descoberta. A imagem de um Nero Wolfe imobilizado em um corpo que já nada mais é que o suporte orgânico de um cérebro hipertrofiado representa o extremo decadente de uma epistemologia aplicada a reduzir a particularidade dos eventos ao esquematismo de relações formais.

Se a intensidade de raciocínio de um sujeito com olhos e corpo, como Dupin, ou como era ainda o ágil e observador Holmes, já não responde ao paradigma epistemológico entre-guerras, a que se deve então o êxito extravagante do gênero naqueles anos? Certamente não à qualidade literária de textos que de modo algum competem com a eclosão do modernismo literário. Josep Pla (1977, p. 468), com sua habitual causticidade, atribuía a nova moda a uma queda de rigor intelectual associada à mudança geral dos costumes, uma revolução semelhante à introdução da cueca masculina e à abolição da cinta-liga feminina. Porém tampouco convencem explicações mecânicas. Se não cabe atribuir a popularidade do gênero a méritos artísticos, tampouco cabe atacar a fascinação do mistério que ilumina a perspicácia do detetive, porque se acreditarmos em Edmund Wilson (1956, p. 344), quando se chega ao final da história a explicação não consegue ser nem interessante nem plausível, e o leitor exigente sente-se enganado. Wilson antecipa a distinção de Roland Barthes entre o texto *lisível* e o texto *escriptível*, se bem que Wilson considera que uma narrativa é legível quando apresenta certas resistências e opacidades que desacelaram a leitura (justamente as características que Barthes atribui ao *escriptível*). A propósito de uma obra de Agatha Christie, a mestra indiscutível da narrativa de mistério no período entre-guerras,

escreve Wilson: “You cannot *read* such a book, You run through it to see the problem worked out” (“Não se pode *ler* um tal livro, você o percorre para ver o problema solucionado”) (p. 326). Porém, se ao final a solução é decepcionante porque artificial (certamente, porque o problema também o é), o que explica então o êxito desta literatura? Wilson aponta a resposta mais plausível: “O mundo durante aqueles anos estava repleto de um sentimento generalizado de culpa e de temor frente a um desastre iminente que parecia absurdo tentar evitar, porque nunca parecia possível fixar a responsabilidade de maneira conclusiva” (p. 328). A recente comoção de uma guerra capaz de derrubar impérios e sacudir os alicerces das sociedades mais avançadas liberou um sentimento de culpa generalizado e um temor de violência recíproca. Apenas por meio do sacrifício podia-se expulsar a violência e mantê-la fora da sociedade, convertendo-a, portas adentro, na força benéfica do poder que a fixa em uma vítima expiatória enquanto dilui a culpa dos demais na ordem cultural restituída. O terror da culpa flutuante e a determinação de um portador que, por sê-lo, distingue-se radicalmente do resto, como um orangotango se distingue do ser humano, é o que fascina neste gênero que, por isso mesmo, floresce em sociedades de transição nas quais as tendências agressivas afloram ou são de memória muito recente. Na narrativa policial, de novo segundo Wilson (1956, p. 328), “Nada parece inocente, nada parece seguro; e então, de repente, descobre-se o assassino e – alívio! – não é, depois de tudo, uma pessoa como você e como eu. É um malvado – conhecido no grupo como Jorge o horrendo – e foi apanhado por um Poder infalível, o desdenhoso e onisciente detetive, que sabe exatamente onde situar a culpa”.

Sugeri antes, citando Certeau, que o discurso da novela policial não apenas supõe um exorcismo, mas também uma manifestação da violência. Agora podemos ver que esta não consiste tanto na eliminação do criminoso, quanto na projeção de um superego capaz de disciplinar a dispersão dos elementos narrativos na consciência do leitor (cf. RESINA, 1997). É a inelutabilidade do conhecimento – inscrita como infalibilidade do método – o que resulta repressivo, porque supõe uma compatibilidade absoluta entre sujeito e objeto, entre discurso e ação, que apenas é

realizável por meio de uma espetacular eliminação de tudo aquilo que não se ajusta à paisagem intelectual do detetive e, por conseguinte, do autor e seu público. O postulado de uma transparência absoluta obriga a inscrever os personagens em funções estereotipadas, e supõe a redução do insólito e aparentemente excepcional à regularidade das leis que regem o universo do autor. O crime aparece sempre como uma incoerência no espaço social, um atentado contra as leis da verossimilhança (crime em habitação fechada etc.) cuja resolução supõe a redução da complexidade por meio de uma explicação coerente, que pode ou não reproduzir os fatos em seus detalhes, mas que em qualquer caso encaixa um conjunto seletivo de circunstâncias em um modelo esquemático que “encerra” o caso. Por sua vez, este modelo suprime a singularidade do criminoso reduzindo-o a um estereótipo.

Descobrir o criminoso consiste em reintegrá-lo a uma tipicidade que é sempre mais banal que a máscara, pois ao tempo que desfaz o mistério a narrativa policial reconcilia o leitor com a banalidade de uma cotidianeidade conhecida (cf. RESINA, 1997).

A tipicidade assegura que o criminoso possa ser qualquer um, e, portanto, que qualquer um possa converter-se em pára-raios da violência coletiva. Isto significa que a atribuição da culpa é arbitrária, mas também que, uma vez assinalada, dá lugar a uma tipicidade negativa, a condição de Jorge, o Horrendo, cuja função é justificar a localização do mal e a redenção do restante da sociedade, que, por fim, pode respirar e repousar, na constatação de que, decididamente, o criminoso “não é, depois de tudo, alguém como você ou como eu”. A alteridade do criminoso invoca a categoria do impuro, do que o latim une no termo *sacer*. É é, em último termo, a necessidade de recriar uma e outra vez esta categoria o que explica a aparente *incombustibilidade*⁵ do gênero policial e sua peculiar iterabilidade formal. Em meu livro sobre a narrativa criminosa espanhola dos anos oitenta e noventa, referia-me ao conservadorismo do gênero e

⁵ Incombustível: qualidade de algo que não entra em exaustão, que não se queima. Aqui, metaforicamente, remete ao fato de que esse gênero nunca se esgota, é sempre fonte de um renovado interesse. N.T.

ao fato de que este aspecto formal confere valor de ritual à leitura. E mais, falava de confluência na narrativa policial de uma corrente narrativa arcaica e de uma corrente epistemológica conjectural originada no esforço científico para estabelecer taxonomias exaustivas e leis universais. Hoje conviria precisar que, ante o fracasso dos grandes meta-relatos, incluído o paradigma de uma ciência universal capaz de dar conta exaustiva das leis físicas, o que se impõe de maneira crescente é a corrente arcaica que nos transporta de novo do erro científico ao horror do sagrado. Assim tem valor de sintoma a proposta nietzschiana de José Carlos Somoza em **La Caverna de las Ideas** (2000), narrativa com que encerra a produção policial do século vinte.

Na obra de Somoza enfrentam-se os velhos conhecidos nietzschianos de **A Origem da Tragédia**, numa regressão dos mitos do século XIX às origens religiosas da separação entre cultura popular e cultura esotérica e às raízes sacrificiais de ambas. Na verdade, a literatura de mistério popular alçada pelo folhetim de Eugène Sue e suas múltiplas imitações re-emerge na Atenas do século V a. C., uma *polis* dividida entre um povo ideal “de homens que pensam e escutam música” e outro governado pelo primeiro: “Um povo de homens que comem, bebem, fornicam e se divertem, acreditando-se possuídos pelo êxtase dos deuses” (SOMOZA, 2002, p. 119). Este povo trágico, “o verdadeiro povo ateniense” é, em última instância, a resposta ao problema proposto ao decifrador de enigmas, o qual, apesar de sua perspicácia protocolar, não pode extrair uma conseqüência imediata do que significa uma massa de homens unificada por um êxtase religioso. E, não obstante, a solução do enigma está presente desde o início na visão do cadáver, que leva alguém a exclamar; “É um deus...” (p. 10). São palavras de um louco, figura sempre profética na tragédia, a quem ninguém presta atenção. A verdade ressoa de novo nas palavras que pronuncia a mãe da vítima diante do decifrador, que a escuta sem reconhecê-la, porque opera com um código equivocado, o do positivismo. Diz Etis: “Foram os *deuses* que cravaram seus dentes no corpo de meu filho e sorriram quando arrancaram e devoraram seu coração respirando com deleite o fraco

aroma de seu sangue!” (p. 24). A verdade sacrificial do enigma aparece aqui evidentemente para todo aquele que não esteja cego pelo ceticismo da razão. Hércules está tão acostumado ao sol da *polis* que não pode enxergar no interior da caverna. Assim demora a intuir que a identificação de verdade com razão supõe a expulsão de outro tipo de verdade no âmbito do irreal, conforme a noção de conhecimento absoluto com que o ceticismo platônico começa a dissolver o reino do mito. “Será que, tal como afirmava seu cliente Diágoras, existiam verdades irracionais?” (SOMOZA, 2002, p. 290). A caverna é, portanto, a expressão espacial da distância histórica que a razão interpõe entre ela e o trágico. Nos termos nietzschianos da narrativa, o enigma não é mais que a duração, no império de Apolo, ciência e aristocracia do conhecimento, do poder nivelador de Dionísio. “Os rituais não estabelecem diferenças. A loucura e o descaramento irmanam as gentes”, explica Heracles ao acadêmico Diágoras (p. 313). Também o faz a culpa. Não há nada como designar uma vítima para solidarizar a comunidade. Em troca, o sacrifício ritual estabelece uma diferença absoluta entre a vítima e os demais. Se estes ficam nivelados em sua agressiva fascinação perante o horror, a vítima iguala-se ao poder que a destrói: devorada pelos deuses, ela mesma torna-se um deus. Mais ainda, a divindade manifesta-se epifanicamente no horror do corpo que lhe foi oferecido. Nesta violência necessária, afirmativa da morte como condição da vida, reconhece Bataille (1974, p. 350) a marca fundadora do humano e a realidade última da religião:

Apenas o sacrificante pode criar realmente um ser humano, coisa que o soldado não pode fazer, porque é necessário o sacrifício para poder pronunciar, dirigindo-a ao ser fascinado, a única frase que o torna homem: “Você é tragédia”.

Importa distinguir, portanto, entre a morte criminalmente motivada, ou seja, o assassinato, e o sacrifício expiatório que irmana a comunidade; em primeiro lugar a dos *personagens* inicialmente suspeitos, que alcançam a inocência pela mediação do detetive-sacerdote; e, em segundo lugar, a dos leitores assíduos deste gênero de narrativas. A

determinação do culpável é de fato um sacrifício expiador, que, embora tácito, equivale a um linchamento moral. Mediante a estratégia do anacronismo, Somoza mostra este desenlace em toda a sua brutalidade. Basta que Praxínoo decida-se pela culpabilidade de Menecmo para que a turba se enfureça e exija sangue e torturas (SOMOZA, 2002, p. 267). O gênero tem, pois, estrutura trágica, embora normalmente dissimule-a sob uma máscara racional. A clandestinidade da tragédia explica-se pelo mecanismo substitutivo da atividade sacrificial. Não somente se metamorfoseia o objeto a sacrificar, convertendo-o em sacrificável, como se oculta a verdade última do ritual. Bataille atribui a tênue consciência da verdade do sacrifício ao ofuscamento com que a comunidade se protege da crueldade do sagrado, delegando-a ao sacerdote a fim de separar-se dela.

Mas o sacrifício não chega a ser, em um sentido pleno, tomada de consciência; de fato, a partir dos tempos mais antigos, nenhum dos que efetuaram sacrifícios teve consciência do que fazia no sentido em que nós o entendemos. O que se levava a cabo era experimentado e reconhecido permanentemente como turva emoção, mas era impossível enunciar a razão de ser tanto da emoção sentida como dos atos que permitiam alcançá-la (BATAILLE, 1974, p. 350).

Este parágrafo descreve a emoção própria do gênero policial, emoção centrada na dinâmica da eleição de uma vítima expiatória que proteja a comunidade de sua própria violência. Trata-se de uma proteção mágica, sem dúvida, na medida em que a violência não pode ser evacuada homeopaticamente, mas não é estritamente subjetiva, porque a vítima expiatória, para ser eficaz, deve pertencer a uma categoria liminar. Por um lado, deve parecer-se a qualquer outro membro da comunidade (quer dizer, representá-la mimeticamente, como o orangotango de **Os Assassinos da Rua Morgue**), e, por outro, representar uma descontinuidade ou exterioridade. Há de ser literalmente Jorge, o Horrendo, encarnação do abjecto e do desnaturalizado, o que parece, mas não é, o duplo monstruoso do homem que chega a ser somente em virtude do sacrifício.

Como advertia Wilhelm Reich, a narrativa policial sobreviveu às mais profundas perturbações do século XX sem sequer alterar seu esquema básico. Isto, além de sugerir a existência de motivos culturalmente arcaicos (e, portanto, resistentes aos deslizamentos históricos) aponta também para a progressiva obsolescência dos elementos culturais modernos associados à lírica da narrativa policial: os cabriolés com que se deslocavam Holmes e Watson, os apartamentos de tapetes felpudos, a neblina sobre o Tâmis, ou, posteriormente, os trens intercontinentais e os já menos poéticos *diners* e postos de gasolina californianos de James Cain e seus imitadores. Uma vez tomada a consciência do sentido do sacrifício, toda esta poética já não pode fascinar-nos como cenografia do ato primordial, e menos ainda quando este se converte em pretexto para banais considerações sociológicas ou políticas. É por isso que a poética da violência manifesta-se de maneira cada vez mais despojada na cultura popular, desde o *true crime* até obras como **La Piel Fría**, onde os velhos mitos do darwinismo explodem em uma orgia de aniquilação sem outra saída que a mútua destruição assegurada e onde o mecanismo sacrificial volta-se contra os que traçam a linha de exclusão do humano, arrasando-os na não-diferenciação típica do domínio dionisíaco. A ascensão da violência como matéria de representação seria um sintoma do esgotamento da capacidade de exorcismo da narrativa policial.

Tradução do espanhol por Marília Librandi Rocha

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.

BATAILLE, George. El sacrificio. **Obras escogidas**. Trad. Joaquim Jordà. Barcelona: Barral, 1974. p. 349-354.

CERTEAU, Michel de. **Culture in the Plural**. Trad. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

FEEERABEND, Paul. **Farewel to Reason**. London: Verso, 1987.

GIRARD, René. **Violence and the Sacred**. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

FREE, Northrop, **The Modern Centure**. The Whidden Lectures 1967. Toronto: Oxford University Press, 1967.

KUHN, Thomas S. **The Structure of Scientific Revolutions**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

MANDEL, Ernest. **Delightful Murder**. London: Pluto Press, 1984.

McLUHAN, Marshal. **Understanding Media**. The Extensions of Man, New York: McGraw-Hil, 1964.

PLA, Josep. El quadern gris. In: _____. **Obra completa I**. Barcelona: Destino, 1977.

POE, Edgar Allan. The Murders in the Rue Morgue. In: _____. **The Works of Edgar Allan Poe**. Ten vols. New York and London: Funk and Wagnalls, 1904. v. IV: p. 5-58.

RESINA, Joan Ramon. **El Cadáver en la Cocina**. La Novela Criminal en la Cultura del Desencanto. Barcelona: Anthropos, 1997.

REICH, Wilhelm. Die Wirkung der Kriminalromane. In: _____. **Zeitschrift für politische Psechologie und Sexualökonomie**, v. 3 (1936), p. 37-42. Reimp. München: Kurt Nane Jürgensen Verlag, 1978.

SCIASCIA, Leonardo. **Todo Modo**. 1974. Trad. Assumpta Camps. Barcelona: Edicions 62, 1987.

SOMOZA, José Carlos. **La Caverna de las Ideas**. Madrid: Suma de Letras, 2002.

WILDE, Oscar. The Soul of Man Under Socialism. In: _____. **The Works of Oscar Wilde**. New York: Black's Readers Service Company, 1927.

WILSON, Edmund. Whe Do People Read Detetive Stories? In: _____. **A Literary Chronicle: 1920-1950**. New York: Doubleday, 1956. p. 323-328.