

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Bruno César Costa

O Romance Detetivesco Bellini e os espíritos, de Tony Bellotto:
a cena da enunciação e a presença da *femme fatale*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2019

Bruno César Costa

O romance detetivesco Bellini e os espíritos, de Tony Bellotto:
a cena da enunciação e a presença da *femme fatale*

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do(a) Profa. Doutora Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO
2019

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado como apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.308496/2018-000.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) _ Finance Code 88887.308496/2018-000.

COSTA, Bruno César. O Romance detetivesco Bellini e os Espíritos de Tony Bellotto; a cena de enunciação e a presença da *femme fatale*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 76p.

RESUMO

Essa pesquisa de mestrado tem como objeto de estudo a cena da enunciação do romance detetivesco *Bellini e os espíritos* (2005), de Toni Bellotto, a fim de focalizar o par detetive - *femme fatale* na sua correlação com a tradição do gênero, especialmente em *O Falcão Maltês* (1930), de Dashiell Hammett na literatura norte-americana. Para tal, foi realizada uma pesquisa histórica a respeito do surgimento da literatura detetivesca norte-americana, seu discurso, protagonistas e leitores, bem como sobre a inserção do gênero na Literatura Brasileira. Evidenciamos a existência de duas variações da literatura detetivesca: a clássica, que tem como exemplo os contos de Edgar Allan Poe, e a *hard-boiled*, que se tornou uma referência em diversos meios artísticos, em especial o cinematográfico. Como fundamentos teóricos, selecionamos os estudos presentes na publicação *A retórica da ficção* (1980) de Wayne Booth e as estratégias discursivas de mostrar e contar na sua relação com o narrador. A análise utilizou-se de semelhanças e diferenças entre o par detetive - *femme fatale* em *Bellini e os espíritos* e *O Falcão maltês* para melhor compreender e evidenciar como Bellotto apropriou-se dos conceitos inerentes ao gênero na concepção de sua narrativa brasileira.

Palavras-chave: Literatura detetivesca brasileira; detetive; enunciação; *femme fatale*; Tony Bellotto.

ABSTRACT

This research aims to study the enunciation scene of the detective Brazilian novel *Bellini e os espíritos* (2005), by Toni Bellotto, in order to focus on the detective - femme fatale pair in its correlation with the genre tradition, especially *The Falcon Maltese* (1930), by Dashiell Hammett in American Literature. To this end, a historical research was conducted about the emergence of the American detective literature - its discourse, protagonists and readers -, as well as the insertion of the genre in the Brazilian Literature. We have evidenced the existence of two variations of the detective literature: the classic one, that has for example the tales of Edgar Allan Poe, and the hard-boiled ones, that became a reference in diverse artistic means, especially the cinematic one. As theoretical foundations, we selected the studies present in Wayne Booth's publication *The Rhetoric of Fiction* (1980) and the discursive strategies of showing and telling in their relationship with the narrator. The analysis used similarities and differences between the detective - femme fatale pair in *Bellini e os espíritos* and Hammett's *The Maltese Falcon* to better understand and highlight how Bellotto appropriated the concepts inherent in gender in the conception of his Brazilian narrative.

Keywords: Brazilian detective literature; detective; enunciation; femme fatale; Tony Bellotto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1: O Nascimento do Gênero Detetivesco	9
1.1 O mistério dos criminosos transformados em vítimas	10
1.2 Chá, crimes e deduções	13
1.3 A detetive doméstica	16
1.4 O curioso diletante e o detetive <i>noir</i>	19
1.5 O surgimento da <i>femme fatale</i>	25
1.6 A importação do Detetive	26
1.7 De King Shelter / Pagu e seu detetive clássico a Garcia-Roza e a culpa coletiva	28
CAPÍTULO 2: O Discurso Detetivesco	32
CAPÍTULO 3: A Enunciação das Três Faces da Femme Fatale pelo Detetive Remo Bellini	39
3.1 O Enredo	39
3.2 O surgimento dos cadáveres ou o anúncio da violência	40
3.3 O detetive e seu ofício	45
3.4 A tríplice <i>femme fatale</i> de Tony Bellotto	48
3.5 Brigid O'Shaughnessy e Silvana: a face sedutora da <i>femme fatale</i>	49
3.6 Brigid O'Shaughnessy e Tatiana: a <i>femme fatale</i> como vítima	57
3.7 Brigid O'Shaughnessy e Cinyra Dias Falcão: a face criminosa da <i>femme fatale</i>	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

O estudo do gênero detetivesco na Literatura Brasileira tem sido realizado pela crítica em razão de sua produção significativa e altamente atrativa ao público leitor de todas as idades. Neste trabalho, buscaremos refletir sobre o gênero detetivesco tendo por *corpus* o romance *Bellini e os espíritos* (2005), de Tony Bellotto, que nos apresenta um detetive brasileiro às voltas com um crime hediondo e cujas pistas para a sua elucidação residem nas mãos de personagens femininos, que o desafiam intelectual, sexual e socialmente.

Especialmente dentro da cena literária nacional, em que romances policiais são comumente protagonizados por detetives masculinos, que possuem superficiais relações com os personagens femininos, relegando-os, em geral, a funções sexuais ou vitimizadas, o que Tony Bellotto faz neste romance merece um estudo mais profundo a respeito das formas de apropriação de um gênero internacionalmente conhecido como o romance detetivesco (*detective novel*).

Desde o surgimento dos contos de raciocínio de Edgar Allan Poe, no final do século XIX, que definiu o conceito do detetive clássico, até o surgimento do *noir* nos Estados Unidos¹, em contraposição ao detetive elitista de Poe, muitos exemplos dessa figura surgem ora retomando o modelo da tradição, ora cruzando-o com o estilo *noir*.

Nesta dissertação, o objetivo será o de focalizar os modos de apropriação desses dois modos supracitados, de operar a matriz detetivesca na configuração do personagem Bellini, o detetive e narrador da história, na sua interação com as personagens *femme fatale*, isto é, aquelas figuras femininas que estabelecem parceria com ele ao longo da narrativa.

A *femme fatale*, ou, a mulher fatal, é um arquétipo surgido no início do século XX com a intenção de evidenciar ao leitor quais eram as fraquezas do detetive *noir*, exercendo sobre ele tanto um poder de atração sexual quanto intelectual. Sua presença na cena dos romances detetivescos é essencial para a percepção das características mais humanas do detetive, assim como para que possamos compreender como o feminino é visto e retratado por autores do gênero.

Acreditamos que em *Bellini e os espíritos* as duas matrizes detetivescas – a clássica e a *noir* – estejam hibridizadas de forma a não reproduzir tais modelos, mas sim devorá-los, no sentido da “antropofagia” oswaldiana, por meio da singularidade da cultura brasileira. O mesmo se dá com a *femme fatale*, que no romance, apresenta três faces diferentes, cada uma delas representada por uma função diferente na narrativa: aquela que assume a investigação, a assassina e a jovem sedutora.

¹ Depois da 1ª Guerra Mundial, por volta da década de 1920.

Os fundamentos da pesquisa se delineiam por um tripé entre a história do gênero, a crítica e a teoria literária. Quanto ao histórico, alguns estudos são essenciais, como os de Sara Crosby (2003), Sean McCann (2003), Katherine Nickerson (2003), que trazem à luz aspectos histórico-literários fundamentais para a percepção do surgimento do interesse do público por narrativas protagonizadas por personagens capazes de retratar as vulnerabilidades humanas diante do surgimento das metrópoles e a perpetuação das diversas formas que a violência social pode assumir.

No que se refere à crítica literária sobre o romance policial brasileiro, destacamos os trabalhos de Sandra Reimão (2005) e Paulo Medeiros de Albuquerque (1979), que, juntos, nos oferecem uma avaliação crítica sobre o efeito da literatura detetivesca de língua inglesa e sua apropriação por autores nacionais ao longo das décadas de 1920, 1930, 1940, 1970, 1980 e 1990.

E, finalmente, no âmbito teórico, o ensaio de Tzvetan Todorov (2018) com a publicação com uma tipologia de romance policial, sobre a dupla estrutura da narrativa policial – a história do crime e a história da investigação – e A retórica da ficção de Wayne Booth (1980), que oferecerá elementos significativos para a análise do discurso detetivesco na sua relação entre o foco narrativo, a construção do personagem - detetive, as estratégias narrativas e os efeitos produzidos sobre o leitor.

A dissertação se desenvolverá então, em três capítulos: no primeiro deles, intitulado O Nascimento do Gênero Detetivesco, o foco será apresentar o surgimento do romance detetivesco e de sua evolução no decorrer do século XX e início do XXI. No segundo capítulo, O Discurso Detetivesco, serão estudadas as ideias de Wayne Booth (1980), referentes a presença do autor em uma narrativa e a utilização do Mostrar e Contar como formas de conduzir o leitor pelas páginas de um romance.

Por fim, no terceiro capítulo A Enunciação das Três Faces da *Femme Fatale* pelo detetive Remo Bellini, analisaremos Bellini e os espíritos do ponto de vista do seu processo enunciativo a fim de demonstrar como as apropriações antropofágicas das duas matrizes detetivescas – a clássica e a *noir* – assim como do par detetive - *femme fatale* se manifestam no romance. Dessa maneira, esperamos que esta dissertação possa contribuir para o estudo de um gênero tão rico e instigante como o romance detetivesco, na Literatura Brasileira.

CAPÍTULO 1: O Nascimento do Gênero Detetivesco

Ruas repletas de sinais de violência. Homens cuja ambição os coloca frente a frente com seus piores medos. Mulheres sedutoras, detentoras de segredos mortais. Um detetive contratado por uma vítima das circunstâncias para resolver um grande mistério. Romances detetivescos, populares desde o seu surgimento em 1920 nos Estados Unidos, têm sido recebidos de braços abertos pelo público e com ressalvas pela crítica literária por décadas.

Uma literatura de entretenimento, os romances detetivescos têm a intenção de proporcionar um momento de lazer aos seus leitores, sem a necessidade de, com isso, promover ou difundir o apreço por boa literatura. Entretanto, como os romances de Dashiell Hammett (1894 – 1961), de Raymond Chandler (1888 – 1959), e no Brasil, Tony Bellotto (1960 -), comprovam, há um inerente valor literário nos romances detetivescos, se atentarmos, principalmente, para os elementos narrativos.

Romances detetivescos, também conhecidos como *hard-boiled novels*, ou *noir*, têm uma conexão profunda com os romances de Arthur Conan Doyle (1859 – 1930) ou os contos de Edgar Allan Poe (1809 – 1849). Na verdade, podemos afirmar que as publicações desses dois célebres autores serviram como contraponto para a formulação do que seria conhecido como romance de detetive, ou detetivesco, no mundo todo.

Investigaremos a seguir o nascimento do discurso detetivesco norte-americano e como ele deu origem ao que Tony Bellotto escreveu em sua série, Bellini, em especial o livro Bellini e os Espíritos (2005). Nele encontramos Remo Bellini, um detetive melancólico, dotado de habilidades comuns, porém determinado a resolver o mistério que lhe é confiado mediante um pagamento anônimo.

Remo não realiza deduções fantásticas, muito pelo contrário; o óbvio muitas vezes lhe escapa. Como característico dos romances *noir*, a narrativa em primeira pessoa possibilita que o leitor acompanhe a investigação a partir da percepção do narrador protagonista, que usa suas crenças, opiniões e inclinações pessoais para avaliar e catalogar a tudo e todos.

É daí que surge o discurso contido na literatura detetivesca. O discurso de um homem comum, sobre fatos inusitados que o cercam e aos seus. Um discurso munido de elementos que facilitam a compreensão por parte de seus leitores e afirma a sua pertença ao que lhe é oferecido como entretenimento literário. Os enunciados contidos no discurso detetivesco são reconhecíveis, acessíveis e a sua apresentação estilística, por parte do autor, é o diferencial entre um romance e os seus pares.

1.1 O mistério dos criminosos transformados em vítimas

Para compreender melhor o discurso do romance policial e detetivesco, é necessário iluminar, mesmo que brevemente, a participação da forma de escrita que lhe deu origem, mesmo que indiretamente: o denominado “sermão da execução”

A Nova Inglaterra popularizou o “sermão de execução”. Esses sermões acompanharam as execuções judiciais e foram geralmente entregues durante a semana ou horas que antecederam o evento solene - muitas vezes com os condenados na audiência. Formalmente, eles não diferiam de outros sermões puritanos. Usando a estrutura básica do sermão em três partes, eles começaram com um extrato bíblico ou “texto”, continuaram com uma seção “doutrina” explicando esse texto e concluíram com uma longa “aplicação” transformando a doutrina em prescrições comportamentais práticas². (CROSBY. 2003, p. 5)

Um orador conhecido como *Increase Mather*, popular por sua habilidade discursiva e pelo número de ouvintes que cruzavam longas distâncias para ouvi-lo, em 1675, deu forma impressa a um de seus sermões, intitulado *The Wicked's Man Portion* (O Quinhão do Homem Maldoso³), dando início a uma tradição que durou mais de cem anos, terminando em 1825.

O formato religioso dessas publicações, por motivo de sobrevivência, não era focado nas questões religiosas por detrás dos atos dos condenados, mas sim, na ausência de conhecimento por parte do malfeitor. Páginas eram dedicadas ao histórico do condenado, de forma a demonstrar à população que aquela posição poderia ser atribuída a qualquer um que desviasse suas atenções dos ensinamentos religiosos.

O constante apelo aos jovens para que não dessem vazão aos seus desejos mais obscuros por meio da exortação dos motivos por trás dos atos realizados por criminosos condenados, como nas páginas da publicação intitulada *The Cry of Sodom Enquired Into* (O Investigado Grito de Sodoma) sobre um adolescente pego em flagrante sexual com uma égua.

Apesar de repletos de ameaças bíblicas, com o tempo, tiveram um efeito não

² New England popularized the “execution sermon.” These sermons accompanied judicial executions and were usually delivered during the week or hours preceding the solemn event –often with the condemned in the audience. Formally, they did not differ from other Puritan sermons. Using the basic three-part sermon structure, they began with a scriptural extract or “text,” then continued with a “doctrine” section explicating that text, and concluded with a lengthy “application” transforming the doctrine into practical behavioral prescriptions. (Tradução nossa).

³ Tradução nossa, bem como todas as que seguem no corpo do texto e nas notas de rodapé.

previsto pelos ministros religiosos: a empatia do público pelo condenado: “(...) Se por um lado essa pregação cuspiu fogo e enxofre, ela também demonstra um dos mais incomuns e influentes efeitos do sermão de execução: simpatia pelo condenado⁴”. (CROSBY, 2003. p. 6). Essa simpatia pelo criminoso tem raízes na literatura e no pensamento iluminista, que permeia a literatura no século XVIII, em sua busca por humanizar o cidadão.

Nos Estados Unidos, porém, essa vertente literária empenhou-se em humanizar o criminoso, através de argumentos humanistas, sem perder sua ligação com o divino e as esperanças oferecidas pela religião. A forma literária, em ambos os casos, dada aos heróis injustiçados fornecia ao público uma chance de questionar suas posições sociais sem com isso arriscar alguma mudança real. A função de entreter havia sido instalada no gênero literário criminal como uma maneira de aliviar tensões sociais, por meio dos relatos biográficos romantizados dos condenados.

O formato romanceado das vidas dos criminosos tornou-se popular, principalmente na Inglaterra, tendo apenas alguns representantes desse movimento na literatura norte-americana, como Royall Tyler (1757 – 1826), autor de *Algerine Captive*⁵ publicado em 1797, que narra as aventuras de Updike Underhill, um norte-americano de boa educação e que por princípios se opõe às figuras de autoridade em terras africanas; é capturado e vendido como escravo, podendo apenas, graças à sua educação, narrar sua tragédia, na esperança de que suas palavras iluminem as gerações futuras.

Updike é um exemplo clássico do personagem conhecido como *rogue*, uma pessoa cujos atos contra a lei podem gerar simpatia no leitor ao invés de repulsa. Por esse motivo, os líderes religiosos empenharam-se em censurar essas publicações em terras americanas. Seus esforços, porém, resultaram na criação de uma personagem criminosa mais atraente ao público, não por sua humanidade, mas pela ausência dela:

Em outras palavras, o ladino brincou com a ordem social. Esse jogo parecia mais atraente para os ingleses do que para os romancistas americanos e, enquanto pícaros bastante benignos destacados em importantes textos antigos como *Algerine Captive* de Royall Tyler (1797) ou *Modern Chivalry* de Hugh Henry Brackenridge (1792 - 1805), os primeiros romancistas mais importantes da república. Ficaram hipnotizados por outro tipo criminoso: o *fiend*⁶. (CROSBY, 2003. p. 9).

O *fiend*, ao contrário do simpático ladino, comete crimes por razões que lhe fogem ao controle, por não saber melhor, por não ter como agir de outra forma, por ser naturalmente

⁴ While this harangue certainly spits fire and brimstone, it also demonstrates one of the more unusual and influential conventions of the execution sermon: sympathy for the condemned.

⁵ *Argelino Capturado*.

⁶ In other words, the rogue played with social order. This play seemed more attractive to English than American novelists, however, and, while rather benign picaros featured in important early texts like Royall Tyler's *Algerine Captive* (1797) or Hugh Henry Brackenridge's *Modern Chivalry* (1792 – 1805), the early republic's most significant novelists were mesmerized by another criminal type: the fiend.

um monstro. Enquanto o ladino habita a literatura romantizada, o *fiend* protagoniza as adaptações de crimes reais, conhecidos pelos leitores, a quem os atos criminosos dos personagens eram considerados alienígenas:

[...] Enquanto as autoridades do século dezessete haviam categorizado a mulher sensual e suja como inevitavelmente uma monstra infanticida, romances de sedução, em geral, seguiram uma linha de pensamento que radicalmente reviu essa conclusão e gerou simpatia pela pecadora: uma virtuosa donzela é seduzida para longe de casa por um homem de moral duvidosa, ele a estupra ou a seduz, ela morre em um estado de contrição religiosa, frequentemente após dar à luz ao monumento de sua culpa. O vilão se arrepende e passa o resto de seus dias chorando sobre o túmulo, vertendo lágrimas de empatia pela mulher angelical que se foi⁷. (CROSBY, 2003, p. 11)

O crime aqui é o estupro de uma mulher em situação inferior, e não a sua situação inicial, como nos escritos religiosos que antecederam esse movimento. A inocência da vítima, da mãe que morre durante o parto, é o que promove a redenção do homem criminoso. Desse modelo de publicação, um bom exemplo é *The Power of Sympathy*⁸, de William Hill Brown, publicado em 1789. A tendência de simpatizar com a vítima, mesmo ela sendo mostrada como uma criminosa inicialmente, está na essência do que viria a ser conhecido como romance policial.

Nos Estados Unidos, principalmente, composto por imigrantes dispostos a tudo para sobreviver no novo país, a empatia pelo personagem pecador era natural, uma vez que as circunstâncias que o levavam ao seu destino trágico eram comuns a todos os homens. Já, na Inglaterra, além dos sermões impressos, aconteceu o surgimento de melancólicas canções compostas pelas supostas últimas palavras dos condenados, em paralelo com versões romantizadas de seus atos pecaminosos, recontados de um ponto de vista empático e não paternalista.

Na colônia, mais especificamente na região norte-americana conhecida como Nova Inglaterra, onde os puritanos tentavam a todo custo cortar laços com os pensamentos permissivos vindos da metrópole Londres, essa literatura foi banida, mas seus pensamentos encontraram uma outra forma de suprir a demanda do público seduzido pelas publicações transatlânticas, quase cem anos depois da última publicação do Sermão de Execução:

Antes de 1830, a maior parte das publicações jornalísticas nos Estados

⁷ While seventeenth-century authorities had singled out the “lewd” or “unclean” woman as almost inevitably a monstrous infanticide, seduction novels generally followed a plot line that radically revised this conclusion and generated sympathy for the fallen: A virtuous maiden is lured away from home by a rake, he rapes or seduces her, she dies in a state of saintly contrition, often after giving birth to “a monument of [her] guilt,” the rake repents and spends the remainder of his life “weep[ing] over the grave” he has filled, and the community joins together in shedding tears of sympathy for the departed angel.

⁸ O poder da simpatia.

Unidos, eram destinadas à elite leitora, interessada em artigos sobre política, negócios e navegações, mas em 1833, Benjamin Day deu início à iniciativa que viria a ser conhecida como *penny paper*, por custar apenas um *penny*, The Sun, seguido em 1835 por The Herald de seu rival James Gordon Bennet. Estes diários baratos apresentavam-se como jornais para o homem comum, e aparentemente o homem comum queria sexo e morte, em abundância⁹. (CROSBY, 2003, p. 13)

A atração exercida por crimes cometidos em becos e ruas soturnas das cidades era tamanha devido a visão ainda não profissionalizada da vida criminal. Ainda não havia, em 1830, a imagem do detetive profissional. Aqueles que auxiliavam a força policial o faziam de forma amadora, sem treinamento algum, e seu entusiasmo por fazer parte de um segmento tão denso, na vida de uma cidade, era motivo de suspeita por parte dos policiais e, em alguns casos, da população.

A democratização dos jornais, através das iniciativas de Day e Herald, alimentou um fascínio pelo submundo da cidade, conferindo aos leitores a chance de acompanharem e contribuírem com as investigações em andamento, agindo como um grande corpo investigativo informal, alimentado por seus medos e opiniões infundadas.

Com o tempo, o ato de desafiar decisões judiciais tornou-se comum, uma forma que o cidadão comum encontrou para questionar aqueles a quem cabia fazer a lei e decidir sobre os destinos dos marginais da cidade. Esses artigos eram escritos com a intenção de provocar emoções de ira, desgosto, medo e suspeita. Suas semelhanças com o modelo de romance gótico não foram ocasionais, portanto.

1.2 Chá, crimes e deduções

No cenário literário norte-americano, autores e autoras que se dedicavam a narrativas em que uma heroína injustiçada era salva por um homem de valor, apesar das tramoias dos vilões familiares que a atormentavam, fizeram de suas publicações uma adaptação dos contos preventivos; onde histórias sobre as consequências de ações imorais eram mostradas com a intenção de educar a juventude norte-americana.

Um exemplo desse tipo de publicação é *Lost Man's Lane*¹⁰, de Anna Katherine Green (1846 – 1935), publicada em 1898. A protagonista, uma solteirona com muito tempo livre e o

⁹ Before the 1830s, most newspapers catered to a small elite readership interested in shipping, business and some political news, but in 1833 Benjamin Day started the first major "penny paper", the Sun, followed in 1835 by his rival James Gordon Bennett, who published the Herald. These cheap dailies billed themselves as he papers for the "common man," and the common man apparently wanted sex and death – and lots of it.

¹⁰ A Rua do Homem Perdido.

hábito de ajudar seus vizinhos, salva a filha de uma finada amiga, prestes a casar-se com um vilão sedutor que queria apenas vingar-se da mãe, promovendo a morte da filha. Ao introduzir os diários da falecida mãe, Anna Katherine Green oferece ao leitor uma sequência de elementos, até então ocultos, sobre a personalidade do charmoso vizinho, levando a protagonista à descoberta de suas intenções e, por fim, ao resgate da jovem noiva.

Apesar do romance de Anna Katherine Green ter sido publicado duas décadas antes do advento do detetive literário, ele possui todos os elementos presentes na transição dos artigos sensacionalistas sobre atos de violência, para o formato que seria conhecido como romance detetivesco, futuramente.

Green, ao utilizar como ambientação uma rua estreita de uma pequena cidade, com apenas seis casas, de onde todos podem se vigiar, revalidou a ideia do romance gótico sobre a claustrofobia, que leva os personagens a questionarem sua sanidade, levando os leitores em direção ao centro de um redemoinho de emoções conflitantes, estimuladas por informações capciosas.

O tom da narrativa, em primeira pessoa e recoberto de detalhes sobre o estado decadente das casas da rua sem saída, confere, com o típico excesso presente no romance gótico, a intenção de provocar repulsa no leitor em relação ao estado de vida dos personagens envolvidos no crime que está por acontecer.

A premissa básica do romance detetivesco doméstico é a de que a residência burguesa abriga depravações e finge não o fazer; nós podemos compreender isto como uma forma mais radical da moral dos romances domésticos. Dentro de uma cultura sentimental, sempre houve um impulso em direção a correção de desejos enganosos e comportamento desregrado. Green transforma isto em investigação criminal. Ela usa o extremo da situação gerada por um assassinato não resolvido, literal e metaforicamente, para explorar as formas com que as mulheres eram prejudicadas pelo mercado de trabalho e limitadas pela opressão da ideia de propriedade¹¹. (NICKERSON, 2003, p. 34)

Esses requintes de apreciação pelos detalhes decadentes do cenário onde um crime ocorreu ou está prestes a acontecer, também podem ser vistos no conto de Edgar Allan Poe, *Assassinatos na Rua Morgue*, publicado em 1841, na *Graham's Magazine*, uma revista de grande circulação. Assim como nos jornais do gênero *penny*, a intenção dos editores da Revista Graham era atingir diversos públicos e não somente a elite norte-americana.

Ao oferecer uma boa quantia por página escrita, Graham garantiu a qualidade dos

¹¹ The basic premise of the domestic detective novel is that the bourgeois home harbors depravity and pretends it does not; we can understand it as a more radical version of the domestic novel's moral agenda. "Within sentimental culture, there was an impulse toward the correction of misguided desires and errant behavior; Green reworks it as criminal investigation. She uses the extremity of a situation of unsolved murder to explore, in literal and metaphorical ways, how women are damaged by the values of the marketplace and limited by the force of propriety.

escritores que, eventualmente, eram publicados, compensando seu investimento por meio das altas vendas. Ao publicar o conto de Poe, Graham deu visibilidade a um hábito nacional, derivado de décadas de fascínio pela violência: o detetive amador, habitante de um mundo obscuro, muito semelhante ao real, utilizando seu intelecto para resolver os enigmas proporcionados pela irracionalidade à sua volta.

O método criativo de Edgar Allan Poe consistiu numa original combinação entre histórias sensacionalistas de enigmas, consumidas, especialmente, pelos membros da classe operária nos Estados Unidos, e uma complexa elaboração literária. Desta forma, Poe acabou por definir os parâmetros do que viria a ser reconhecido como literatura detetivesca, nos estudos literários.

No caso do conto de Poe (1841), ao escolher Paris como a cidade em que ocorre o hediondo assassinato da Madame Espanaye e ao descrever um crime ocorrido em um quarto trancado, ao criar personagens membros da milícia local como incompetentes, o suspeito inocente e a solução criativa do crime, nas poucas páginas que compõem a obra, Poe faz uso dos recursos de enredo que seriam adaptados e alterados de acordo com as necessidades dos diversos autores europeus, que seguiram, mesmo que indiretamente, seus passos.

O seu detetive engenhoso, cujas aventuras são narradas por um outro ponto de vista, o do amigo que é seu parceiro na investigação, e admirador do talento extraordinário de Dupin, também surgiu nas páginas desse conto. As habilidades de Auguste Dupin são oriundas de seu hábito de leitura, de sua introspecção e de sua maneira particular de ver a vida.

Deliberadamente, Poe criou um herói que, apesar de ter pertencido a uma família com posses, encontra-se em decadência financeira, forçado a viver no que uma vez foi uma bela casa, mas agora é apenas um esconderijo, com cortinas espessas impedindo que a luz solar caia sobre a mobília gasta e malcuidada.

Auguste Dupin e seu amigo, que assume a narrativa em duplicidade com o próprio autor, entre o biográfico e o ficcional, vivendo distantes da sociedade parisiense, a dupla pode observar o comportamento humano por meio das manchetes de jornais, porém, não para divertimento, como para a maioria dos leitores, mas para elaborar um método investigativo fundamentado na sutileza do raciocínio dedutivo a partir de indícios invisíveis para um leitor comum.

Na narrativa que relata os fatos que se seguiram à morte de Madame Espanaye e sua filha, Dupin é descrito como um excêntrico, que se excita, com certa morbidez, mesmo diante dos detalhes mais sórdidos e violentos a respeito do estado em que os corpos das falecidas foram encontrados. Tal estado, porém, não tem o mesmo motivador do sentimento

de excitação dos leitores dos jornais e revistas de circulação nas metrópoles, pois, para Dupin, a violência de um crime é vista como outro tipo de “entretenimento”: aquele que desafia a lógica para o desvendamento de um enigma, o que exige uma investigação apoiada num método científico de observação, conjecturas, análises e deduções, como diz: “Quanto a estes crimes, examinemo-los nós mesmos, antes de formular uma opinião a seu respeito. Uma investigação nos servirá de entretenimento”. (POE, 1965, p. 76).

1.3 A detetive doméstica

Entre a publicação dos contos de Edgar Allan Poe e a primeira vez em que o público foi apresentado a Sherlock Holmes, o mais popular detetive da literatura desde então, existe um período preenchido por publicações que serviram para sedimentar o gênero detetivesco no campo literário, não apenas como “diversão”, mas como produção literária aliada ao entretenimento.

Nos Estados Unidos, o romance detetivesco dessa linhagem surge pelas mãos de duas autoras, diferentes em posições políticas, mas igualmente dedicadas a narrar histórias em que enigmas escondem os segredos por trás de mortes violentas: Anne Katherine Green e Metta Victor Fuller (1831 – 1885), autoras de *The Leavenworth Case* (1878) e *The Dead Letter* (1866), respectivamente.

Em seus romances, os leitores encontram damas injustiçadas, vilões pérfidos e heróis altruístas, assim como se deparam com descrições vívidas de cadáveres encontrados em situações misteriosas num cenário urbano, como: roubos que terminam em assassinatos, órfãos de mães mortas por desnutrição, perseguições noturnas que terminam sem sucesso, deixando o protagonista perdido em partes da cidade que jamais pensou em visitar. Anne Katherine Green, em particular, devido à sua posição política de feminista, escreveu um dos primeiros romances detetivescos em que uma personagem feminina assume o papel de detetive.

O mais interessante é destacar, aqui, a contribuição de Green para a construção do romance detetivesco, substituindo os artigos de jornais sensacionalistas pela investigação de campo, como forma de apresentar os elementos do mistério ao leitor pela narrativa em primeira pessoa. Esse simples gesto desloca o romance detetivesco do espaço ocupado, antes, por Poe, e o aproxima do público, colocando-o em prateleiras de livrarias, à disposição de pessoas comuns para quem o hábito de ler romances, com muito mais páginas do que o costumeiro artigo de jornal ou revista, era fonte de entretenimento e prazer.

As contribuições das autoras Green e Fuller são tantas que Catherine Ross Nickerson chega a considerar a produção das duas como algo paralelo ao gênero detetivesco. Devido às suas preocupações com a representação feminina no cenário detetivesco fictício, tanto Green quanto Fuller definiram parâmetros para a utilização de personagens femininos e da caracterização do detetive, amador ou profissional, nos romances que seriam publicados no início do século XX.

O que foi estabelecido a partir de Poe, segundo Todorov, isto é, o fato de a narrativa policial ser dividida em duas histórias - “uma voltada para o crime, onde os fatos são evidenciados e a segunda que nos conta a evolução do inquérito, que explica ao leitor como o narrador tomou conhecimento do crime” (TODOROV, 1970, p. 97) - é similar ao que ocorre nas produções de Green e Fuller:

As mulheres escritoras que sucederam ao Poe, notaram uma outra forma de tensão na estrutura da narrativa dupla da ficção detetivesca, uma tensão que revela suas raízes no gótico. Enquanto uma linha narrativa conduz em direção à revelação e iluminação, outra faz o caminho oposto, em direção ao obscurecimento e apagamento¹². (NICKERSON, 2003, p. 30)

Essa forma de narrativa era uma espécie de crítica à forma de violência da qual a mulher era vítima em seus ambientes domésticos e a pouca atenção que lhe era dada pelas autoridades, o que promovia uma existência invisível da mulher, mesmo na ficção, apesar de sua posição fundamental para o desenlace da trama. Ao caminhar em direção à revelação dos enigmas, o detetive se deparava com sombras e miasmas de uma vida humana narrada em paralelo à investigação criminal.

Em *The Dead Letter* (1866), o detetive, ao descobrir os motivos por detrás das ações do primo ganancioso e criminoso que levaram à morte do noivo de uma das personagens, oferece duas opções aos familiares reunidos na sala de estar, com o vilão desmascarado entre eles: chamar a polícia e tornar o caso público, ou banir o bandido do seio da família e evitar um escândalo social, que poria em evidência o tratamento negligente ao qual a “mocinha da história” foi submetida pelo pai e pelo primo, uma vez que sua herança havia sido o motivo da morte do noivo inocente:

___ Senhor Argyll, ao senhor cabe decidir o destino desse homem miserável. Eu mantive todos os procedimentos em segredo do público; [...] pois eu imaginei que a família já havia sofrido muito, sem que uma infâmia caísse sobre o nome de seu sobrinho. Se o senhor disser que ele deve partir sem punição pela lei, eu obedecerei ao seu desejo; esta questão deverá ficar entre os poucos que agora tomam conhecimento disso. Por respeito a

¹² The women writers who followed Poe picked up on another kind of tension in the doubled narrative structure of detective fiction, a tension that shows its roots in the gothic mode. While one narrative line is driving forward to revelation and enlightenment, another is working in the opposite direction, toward concealment and erasure.

vocês e não a ele, eu o pouparia da morte que merece; porém, ele deve sair do país de uma vez por todas¹³. (FULLER, 1866, p. 206)

Uma crítica direta à posição da mulher em relação às suas posses familiares está contida na obra de Fuller, que escolheu narrar essa aventura através dos olhos de um amigo da família, um jovem advogado com reais sentimentos pela amiga, mas ciente de que ela jamais poderia desejá-lo, uma vez que já estava prometida a outro. Ao ver a amiga sofrendo pela morte do amado, e assumindo um luto que não lhe era esperado, ele decide investigar a morte do falecido rival, descobrindo que o primo, o vilão da história, fazendo uso do dinheiro do tio, contratou um assassino profissional para executar o serviço, deixando o caminho livre para si.

O objetivo maior do protagonista em *The Dead Letter*, não é casar-se com a prima, mas descobrir o motivo por trás do desejo do primo de causar à garota tanta dor. Essa motivação não recebe crédito por parte do pai da moça ou de qualquer outro personagem da família. O ato de enxergar a amiga como um ser humano, ao invés de vê-la como um objeto de decoração da casa, coloca o personagem narrador e detetive amador em uma posição suspeita aos demais, indiretamente afastando-o do seio da família e levando-o a abandonar sua profissão. Ao assumir uma vida invisível nos correios, ele encontra uma forma de desvendar o mistério através de uma carta perdida, trocada entre o primo e o assassino.

Ao compartilhar da invisibilidade da personagem feminina, o narrador se torna capaz de auxiliá-la de forma efetiva. Quando o primo é desmascarado, a família opta por bani-lo e esquecer a triste história. A viúva assume a posição de anjo da família, abdicando da ideia de casar-se com outro ou de ter prazeres oriundos de sua fortuna. O herói, a quem nada é oferecido como recompensa pelos seus atos, nota que a irmã mais jovem, um personagem a quem ele sempre tratou com carinho e atenção, nos dois anos em que a história se passa, desabrochou em uma bela senhorita. Ambos se casam e assim termina o romance.

The Dead Letter contém um enigma, um detetive e um criminoso, todos inseridos em uma cidade repleta de ruas sujas, cujos habitantes trocam comentários pessimistas sobre a vida a todo momento. Porém, sua narrativa principal tem a intenção de revelar os personagens nela contidos com todas as suas falhas e imperfeições. Trata-se de um romance detetivesco, mas apresenta uma variação que encontraria casos semelhantes apenas 60 anos após a sua publicação.

¹³ ____ Mr. Argyll, it is for you to decide the fate of this miserable man. I have kept all my proceedings a secret from the public [...] for I thought your family had already suffered enough, without loading it down with the infamy of your nephew. If you say that he shall go unpunished by the law, I shall abide by your wish; this matter shall be kept by the few who now know it. For your sakes, not for his, I would spare him the death which he deserves; but he must leave the country at once and for ever.

1.4 O curioso dileitante e o detetive *noir*

Podemos separar o advento da literatura detetivesca em dois gêneros propositalmente distintos. Apesar de norte-americano, Poe e seu modelo de narrativa fizeram escola na Europa e no Reino Unido, tendo Arthur Conan Doyle como o mais ilustre discípulo, formalizando o que é reconhecido como romance detetivesco clássico.

Seguindo o exemplo de Sherlock Holmes, a ficção de detetive “clássica” valorizava o conhecimento especializado e o raciocínio brilhante de um detetive excêntrico. Nas versões mais extremas da forma - [...] - o detetive era arqueado e refinado, a história se desenrolava no mundo isolado da classe de lazer sibarita, e o enredo era construído em torno do esforço do detetive para resolver o quebra-cabeça do assassino. esquemas elaborados¹⁴. (MCCANN, 2003, p. 43)

Sua circulação na Europa era tamanha que clubes de leitura foram fundados ao redor do hábito de analisar e desvendar os mistérios propostos pelos autores publicados em jornais ou revistas para o entretenimento da classe trabalhadora.

Nos Estados Unidos, por motivos muito semelhantes aos que propiciaram o surgimento do gênero no século XIX, surge uma leva de autores dedicados a produzir uma literatura que não siga os moldes europeus, ironicamente estabelecidos por Poe, que era americano, e que respondam à crescente demanda por literatura de massa nas grandes cidades do país, vivendo seu momento pós primeira guerra mundial.

Com a ascensão da criminalidade em todas as grandes cidades dos Estados Unidos, os leitores da classe trabalhadora, segundo os editores da época, necessitavam de uma forma de entretenimento em que sua realidade fosse usada como fonte de inspiração. Uma vez cansada dos cenários românticos e elitistas dos romances que enalteciam a vida da alta sociedade, a população americana estava pronta para algo acessível e de qualidade, em que pudesse se ver representada como herói ou bandido.

A maior forma de circulação dessas histórias não estava nos jornais, com seus artigos violentos e reais demais para serem divertidos, mas sim nas revistas que custavam um centavo, *a dime*. As chamadas *pulp magazines* circulavam pelas crescentes metrópoles levando em suas páginas escritores que recebiam dois centavos por suas palavras e competiam entre si para garantir um lugar de exposição de suas ideias e ganhar o pão em tempos tão difíceis.

¹⁴Following the example of Sherlock Holmes, “classic” detective fiction put a premium on the specialized knowledge and brilliant ratiocination of an eccentric detective. In the most extreme versions of the form –[...]–the detective was arch and refined, the story took place in the isolated world of the sybaritic leisure class, and the plot was built around the detective’s effort to solve the puzzle of the murderer’s elaborate schemes.

Joseph Shaw, editor da revista *Black Mask*, de 1926 a 1936, afirmou que os detetives em suas publicações eram bem diferentes dos diletantes que haviam dominado o cenário literário até então:

Os personagens que você lê são gente de verdade, o influente editor pulp disse aos seus leitores. Quando feridos eles sangram; quando se machucam eles sentem...Isto é bem diferente do que ler histórias sobre bonecos enfiados em figurinos dos tipos que eles supostamente representam¹⁵. (MCCANN 2003, p. 42)

A vulnerabilidade física e o uso da violência como ferramenta de solução dos enigmas, ao invés de conversas noturnas ao redor de uma mesa de chá, estavam entre as razões de ser da publicação e motivo pelo qual o seu sucesso foi gigantesco. O abandono proposital das normas criadas por Poe e fundamentadas por Doyle, tinha a intenção de agradar a uma população de leitores a quem heróis como Dupin e Sherlock, por mais gentis que fossem, pertenciam à casta dos inimigos, dos homens e mulheres cujos problemas se resumiam a escolha do local onde passariam as férias de verão e como manter os empregados satisfeitos com seus salários miseráveis.

O detetive dessa nova geração de romances foi chamado de *hard boiled*, uma alusão ao ovo cozido, que, apesar de sua aparência frágil, tem em seu interior uma rigidez que garante sua integridade mesmo diante de imposições externas. O termo também foi usado para definir esse subgênero literário - *hard-boiled fiction* -, ou ficção durona, em uma tradução livre, que devolveu o assassinato às pessoas que o cometiam por suas próprias razões:

Em vez de encarar a história do detetive como simplesmente mais realista do que outras formas de ficção policial, seria mais correto dizer que os escritores *hard-boiled* deslocaram uma fantasia popular (ênfase na competição de status e o que então se chamava “trabalho mental”) com outra, combinando dois temas que assumiram crescente ressonância nos EUA nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial: a tensão entre organização burocrática e autonomia pessoal, e a luta violenta, [...] entre “civilização” e “barbárie”¹⁶. (MCCANN, 2003, p. 42)

O herói formulado para estrelar esse tipo de publicação teve três versões interessantes: as de Daly, Hammett e Chandler. A primeira delas foi cunhada por Carroll

¹⁵ “The characters you read about are real human people”, the influential pulp editor Joseph Shaw told his readers. “When they are wounded they bleed; when they are hurt, they feel it... That is vastly different from reading stories of dummies stuffed into the clothes of the parts they are supposed to act”.

¹⁶ Rather than viewing the hard-boiled detective story as simply more realistic than other forms of crime fiction, then, it would be more accurate to say that the hard-boiled writers displaced one popular fantasy (emphasizing status competition and what was then called “brain work”) with another, combining two themes that had assumed increasing resonance in the US in the years following World War I: the tension between bureaucratic organization and personal autonomy, and the violent struggle, [...] between “civilization” and “barbarity”.

John Daly (1889 – 1958), nascido em Nova York e autor da série homônima de seu protagonista *Race Williams*. Nela, vemos um herói determinado a mergulhar no mundo selvagem das crescentes metrópoles para proteger os cidadãos inocentes da ganância dos ricos e poderosos e das ambições dos criminosos marginais. Sua inspiração era o gênero *western*, onde um *cowboy* fazia de tudo para proteger as frágeis donzelas das mãos dos indígenas ou das seduções propostas pelos ricaços estrangeiros:

Daly acertou ao utilizar dois elementos que seriam cruciais para o sucesso do estilo *hard-boiled*. Seguindo o exemplo dos *Westerns*, ele fez de seu herói uma figura no limiar, habitando no espaço entre a autoridade legal e o submundo do crime, [...] e, ele enfatizou a insubordinação do herói ao usá-lo como o narrador em primeira pessoa que se dirige ao leitor com sarcasmo¹⁷. (MCCANN, 2003, p. 45)

A xenofobia do *western* encontrou uma adaptação perfeita no mundo de Daly, onde a elite era representada por milionários britânicos e os marginais por membros de grupos étnicos de origens diversas. A função do herói de Daly era garantir que o norte-americano branco da classe trabalhadora tivesse na figura desse detetive um paladino. Para tal, ele não podia fazer uso das mesmas habilidades intelectuais ou sociais que haviam popularizado os seus predecessores. Ao invés de raciocínio, o detetive de Daly usava a intuição e no lugar de investigações minimalistas, ele usava tiros e golpes violentos descritos com detalhes e que deixavam marcas em seu rosto, corpo e modo de falar.

A narrativa de Daly representava o modo de falar da classe trabalhadora nova-iorquina, de forma a criar um vínculo de cumplicidade entre o leitor e o narrador, que reportava o que via em primeira pessoa. Sua atitude, longe de ser polida, era grosseira e violenta, como o mundo ao seu redor, mesmo em relação ao leitor, o protagonista alerta sobre sua maneira de ser ao afirmar: “A vida que levo somente diz respeito a mim. Não me importo com opiniões alheias. Caso vocês tenham alguma, guardem para si. Para sua própria saúde”. (DALY, 2017, p. 4).

As vendas da revista *Black Mask* cresceram muito a partir da publicação das histórias de Daly. A forma crua de narrar eventos presentes no cotidiano da classe trabalhadora norte-americana fundou uma nova escola, alimentada pelo retorno financeiro e mantida pelo interesse de outros escritores em fazer parte de tão promissor movimento.

Dashiell Hammett (1894 – 1961) e Raymond Chandler, em 1924, foram os escritores que, seguindo os passos de Daly e acrescentando suas distintas narrativas, elevaram a publicação *Black Mask* aos olhos da crítica, ganhando reconhecimento, sem para isso ter

¹⁷ Daly hit on two elements that would be crucial to the success of the hard-boiled style. Following the example of the western, he made his hero a liminal figure who was stranded between legal authority and the criminal underworld [...] and he emphasized his hero's insubordinate character by making him a first-person narrator who addresses the reader in sardonic vernacular.

que abrir mão dos princípios sociais do movimento.

As diferenças entre o estilo de Daly e Hammett eram: onde Daly pintava uma metrópole fantástica, com gangues em esquinas escuras e diletantes habitando mansões gigantescas, o cenário de Hammett era reconhecível ao leitor devido às suas características realistas. Enquanto a narrativa de Daly era simplista e seu enredo melodramático, Hammett primava por criar personagens tridimensionais, enredos repletos de surpresas e uma simplicidade artística em sua escrita, advinda de sua experiência com poesia.

O detetive de Daly tinha um discurso contra toda e qualquer moral pregada pela sociedade em que estava inserido. Não obstante, suas ações revelavam que, de fato, o que o movia eram sentimentos nobres de proteção aos indefesos diante de criminosos impermeáveis a leis e autoridades. Hammett, em seu primeiro detetive publicado em *Black Mask*, traz ao centro de sua narrativa um homem que faz o seu trabalho pelo simples desejo de realizá-lo bem. Sua moralidade é neutra e suas ações são todas voltadas para o seu desejo de executar um bom serviço, indiferente às agruras e violência que o cercam: “Eu não sei fazer outra coisa. Eu não aprecio outras coisas. Eu não quero saber outras coisas ou aprender a apreciá-las” (MCCAAN, 2003, p. 49), diz o protagonista conhecido como Op.

Ao levar suas histórias para além das publicações *pulp*, Hammett, em seu romance *Red Harvest*¹⁸, de 1929, coloca Op em um cenário que segue, à primeira vista, as regras de Daly: uma cidade é assolada pela presença de gangues de imigrantes, e o dono de uma empresa de mineração contrata o herói para resolver o problema. Porém, como é característico de Hammett, as definições morais não são tão claras como seriam numa história de Daly.

Op, ao fazer bem o seu trabalho de investigação, descobre que os imigrantes foram trazidos à cidade pelo próprio empresário para pôr fim às ações dos sindicatos trabalhistas. O protagonista encontra uma maneira de conter as gangues, mas não de expor o milionário às autoridades. Ciente de que o que fez não pode ser considerado uma vitória, do ponto de vista moral, Op sai de cena, alertando o seu cliente de que o serviço prestado por ele terá pouca duração, diante do estado profundo de corrupção em que se encontra a cidade.

Apesar de conseguir impor ordem na cidade, o detetive de Hammett não pode fazer muito para produzir justiça ou paz. Os criminosos que ele apreende serão em breve substituídos por gangsters. E, enquanto ele momentaneamente envergonha e frustra o seu cliente, a vitória é passageira; ele não pode fazer coisa alguma para macular a fama e a fortuna de Wilson¹⁹. (MCCANN, 2003, p. 50)

¹⁸ Seara Vermelha.

¹⁹ Though he can impose order on the city, Hammett's detective can do little to produce justice or peace. The criminals he subdues will soon be replaced by new gangsters. And, while he momentarily frustrates and embarrasses his client, the victory is trivial; he can do nothing to scratch Willson's wealth or power.

O romance de maior notoriedade de Hammett é *O Falcão Maltês*, de 1930. Nele encontramos um detetive profissional, Sam Spade, cuja linha de investigação o leva a envolver-se com um grupo de malfeitores que mentem a cada vez que um avanço é feito pelo detetive na tentativa de encontrar o famoso objeto em forma de ave com incrustações de pedras preciosas.

[...] a função mais importante do objeto simbólico na trama do romance, parece ser a de revelar que mesmo pessoas que se auto proclamam inescrupulosos e calculistas, interessadas apenas em beneficiar-se do que quer que lhes seja ofertado, irão submeter-se com alegria à mais ridícula das fantasias desde que elas ofereçam algum significado²⁰. (MCCANN, 2003, p. 51)

A representação de criminosos como pessoas sedentas por redenção é um fator comum aos romances de Hammett e a dureza de caráter do detetive diante dessa fragilidade, também. Sam Spade, mesmo apaixonado pela *femme fatale*, que o contrata para encontrar o falcão, a entrega à justiça, como uma criminosa qualquer, ao final do romance: “Importar-se, em contraste, era o ingrediente principal que Chandler trouxe às histórias de detetives. Enquanto os detetives de Hammett eram frios profissionais, os heróis de Chandler eram homens que sentiam tudo intensamente”. (MCCANN, 2003, p. 52)

Enquanto a escrita de Hammett promovia uma reflexão sobre os tempos violentos em que estava inserida, Raymond Chandler, em sua forma de narrar as aventuras de seus detetives, retratava personagens que sentiam profundamente os golpes causados pela ausência de dignidade nas metrópoles norte-americanas.

Ao contrário de Hammett, que pode utilizar de sua experiência como detetive particular e advogado para produzir seus romances, adicionando toda a frieza profissional acumulada ao longo dos anos, Chandler decidiu escrever romances detetivescos após perder sua carreira como executivo da indústria petrolífera, por beber demasiadamente. Tudo o que ele pode fazer para desenhar os universos de seus personagens foi imaginar as metrópoles e suas nuances a partir de um local melancólico que lhe era comum.

A falta de detalhes realistas das questões criminais, abundantes nos romances de Hammett, eram compensadas por imersões nas profundezas do gênero humano, nos romances de Chandler. Sua experiência como estudante em Londres, no período Eduardino, teve impactos na sua escrita, na qual os detetives eram verdadeiros paladinos, enfrentando de diferentes maneiras o mundo em que viviam, onde não eram reconhecidos como heróis.

²⁰ [...] the most important purpose of the central symbol in Hammett's novel is to show that even people who conceive of themselves as ruthlessly calculating pursuers of self-interest will gladly submit themselves to the most outlandish fantasies so long as they provide a sense of meaning.

[...] Quando ele decidiu reiniciar a sua carreira literária, aos trinta anos, Chandler uniu a atitude melancólica à disciplina contida na ficção detetivesca, dando a ela um tom que esteve ausente nas suas produções no início de carreira. No processo, ele também transformou a ficção *hard-boiled*, antes uma visão de batalhas urbanas, em um meio de comunicação de anseios e sensibilidades – uma espécie de poesia romântica escondida. O objetivo, ele escreveu mais tarde, quase invertendo o que havia feito Hammett, era “a criação de mágica através de palavras”²¹. (MCCANN, 2003, p. 53)

Essa visão expandiu as potencialidades contidas no popular gênero literário. Chandler substituiu a metrópole repleta de violência física por um lugar onde a corrupção e a perversidade tomavam formas mais interessantes e menos óbvias, dando espaço a solilóquios por parte de seus reflexivos protagonistas. Os vilões de Chandler não são apenas ambiciosos ricos ou líderes de gangues de imigrantes, mas vítimas de patologias que guiam seus movimentos em direção ao impensável, com consequências catastróficas a todos à sua volta.

Tomando a personagem Brigid O’Shaughnessy, criada por Hammett como referência, poderemos evidenciar melhor as contribuições de Chandler: nela, temos uma mulher inteligente e ambiciosa, capaz de tudo para o sucesso de seus planos. Em *The Big Sleep*, de Chandler, temos Carmen Sternwood, uma ácida jovem cujo semblante muda completamente, revelando um estado de fuga mental que a leva a cometer assassinatos.

Os romances de Chandler primam por elevar a solidão humana a um estágio de protagonista por trás dos atos monstruosos investigados por seus detetives. A narrativa dupla, pertencente ao gênero detetivesco em muitas de suas formas, no caso de Chandler, ocorre paralelamente à narrativa em primeira pessoa de seus protagonistas. Seus avanços investigativos são relatados ao leitor juntamente com os diálogos entre o detetive e os demais personagens, com espaço para que o leitor perceba que os princípios morais do protagonista o levam a não impor sua forma de viver aos outros, mas não o impedem de refletir sobre as divergências que encontra em suas formas de pensar.

No exterior, o detetive de Chandler dialoga com os demais personagens a fim de descobrir suas motivações, causando quebras de compostura por meio de seu discurso. Nos monólogos dos personagens, emoções e sentimentos invadem a narrativa, com uma profusão de figuras de linguagem que contrastam com as imagens utilizadas por autores como Daly ou Hammett.

O detetive de Chandler é um sonhador, e como o leitor, conhece o seu mundo

²¹ When he set out to restart his literary career in the thirties, Chandler joined that wistful attitude to the discipline of the detective story form, giving it a bite absent in the writing of his earlier years. In the process, he also turned the hard-boiled story from a vision of urban warfare into a covert vehicle of longing and sensibility – a kind of concealed romantic poetry. The aim, he later wrote, nearly inverting Hammett’s approach, was “the creation of magic by words.

através de seus olhos, tudo o que ele enxerga é coberto por um véu romântico, que se rompe em partes, revelando realidades grotescas que causam profundas marcas no protagonista. Moose Malloy, o detetive de Chandler, tem duas naturezas: o de “caçador”, que enfrenta perigos para salvar inocentes, e o de sonhador, que somente o leitor conhece ao ler o discurso reflexivo do detetive.

Essa dupla natureza do romance de Chandler foi o que lhe concedeu destaque. Ao colocar seu personagem como um habitante do espaço entre uma forma de representação detetivesca que focaliza o pior da humanidade, e uma outra mais popular por sua idealização do mundo, ele terminou por criar dentro do romance detetivesco a fórmula que faria com que o gênero superasse suas limitações cronológicas e assumisse atributos que pudessem ser traduzidos para qualquer local do globo e não apenas para os Estados Unidos, no período pós-guerra: “O que deu poder à ficção de Chandler (e a distinguiu da poesia de sua juventude) foi a maneira com que ele usou a sua visão romântica para iluminar o mundo em que vivia”²². (MCCANN, 2003, p. 54)

1.5 O surgimento da *femme fatale*

Até o momento em que Brigid O’Shaughnessy, sob a alcunha de Senhorita Wonderly, adentra o escritório do detetive Sam Spade em *O Falcão Maltês*, a presença feminina em romances detetivescos havia sido resumida a cadáveres ou vítimas, como em Poe e Arthur Conan Doyle, ou ainda como personificação de virtudes consideradas perdidas, em Daly e outros autores. Com a exceção do período em que Metta Fuller e Anna Katherine Green escreveram seus romances em que personagens femininos agiam como detetives, a representação do feminino nos romances do gênero não ia além do que colocamos acima.

A senhorita Wonderly, o personagem criado por Hammett e descrito com esmero em todas as suas aparições, foi o primeiro a não compartilhar dessas funções secundárias destinadas ao feminino. Esta *femme fatale* tinha por função seduzir o detetive, evidenciando suas fraquezas morais e pessoais.

Em 1929, quando foi publicado *O Falcão Maltês*, a imagem do detetive másculo, esperto e competente já estava bastante fortalecida no imaginário do leitor do gênero. Sua presença, mesmo em ficção, refletia os ideais, inalcançáveis, de como um homem de honra deveria se portar e agir em um cenário em que a moral estava em contínuo processo de erosão. Os personagens femininos constituíam-se numa base segura na qual o detetive

²² What gave Chandler’s fiction its power (and distinguished it from the poetry of his youth) was the way he used that romantic vision to illuminate the world in which he lived.

poderia se apoiar de forma a validar seus preceitos e realizar seu ofício.

Hammett, por meio de sua *femme fatale*, encontrou um meio de desafiar o modelo de detetive clássico ao fazer uso da sedução feminina para subverter as regras do jogo masculino de investigação do crime. É assim que Brigid coloca em evidência as, até então, desconhecidas fragilidades do detetive Sam Spade.

Um duelo entre a representação da masculinidade e da feminilidade é o que toma as páginas do romance de Hammett. Enquanto a primeira, que era tida como poderosa, é reduzida a um estado de vulnerabilidade consequente de sua inabilidade de compreender o universo feminino em todas as suas nuances, a segunda é imbuída de qualidades singulares como as de Brigid: ambiciosa, manipuladora, sagaz, amoral. Ela transforma esses atributos em ação manipuladora que passa despercebida aos olhos do detetive. Por mais que Spade tente enxergar a verdade sobre Brigid, seus pré-conceitos a respeito de figuras femininas o impedem de ver na *femme fatale* alguém superior a ele em tudo o que diz respeito ao jogo detetivesco em que estão inseridos.

A *femme fatale*, criação de Hammett, assumiu diversas formas em diferentes mídias ao longo dos anos. Seja no cinema, em novelas ou seriados de televisão, sua presença marca o início de um desmonte dos valores masculinos do detetive protagonista. Contrapõe-se a ele personagens femininas que trazem consigo uma profundidade muito maior do que os estereótipos herdados do romance gótico.

1.6 A importação do Detetive

Em 1920, mais precisamente em 20 de março, a Folha de São Paulo publicou o que viria a ser o primeiro capítulo do primeiro romance policial, e não detetivesco, em solo nacional. De autoria de Coelho Netto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia. Intitulado O Mistério tinha como uma de suas atrações o fato de ter sido escrito a seis mãos, com cada autor tendo que dar continuidade às peripécias preparadas pelo autor anterior, de forma a desenrolar o enigma em construção:

O folhetim O Mistério teve um total de quarenta e sete capítulos, sendo dezessete de autoria de Afrânio Peixoto, quatorze de Viriato Correia, nove de Medeiros de Albuquerque, sob o pseudônimo &, e finalmente sete de Coelho Netto. [...] em 1928 já haviam sido lançadas três edições de O Mistério. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 206)

Apesar da forma do surgimento do gênero no Brasil ser semelhante ao que se deu

em terras estrangeiras, o conteúdo da narrativa divergia muito. Enquanto nas histórias publicadas no Reino Unido e nos Estados Unidos os leitores vibravam ao acompanhar as aventuras de um herói, com conceitos morais bem definidos e tidos por aceitáveis, o protagonista de *O Mistério*, passa os quarenta e sete capítulos da trama tentando escapar do fato de que ele assassinou alguém.

Pedro Albergaria, o anti-herói, logo nas primeiras páginas é descrito pelo narrador de forma a apagar os elementos que poderiam incriminá-lo, uma vez o assassinato vindo à tona. O romance, publicado em fascículos, narra as diversas maneiras com que Pedro escapa da lei e do fato de ter cometido um crime hediondo por simples ganância: “Ele assassina Sanches Lobo, um banqueiro, e o mata para que não haja uma denúncia”. (MEDEIROS DE ALBUQUERQUE, 1979, p. 207)

É interessante ressaltar que, apesar da premissa policial, o romance tornou-se uma comédia, com o protagonista escapando das garras da lei por meio de peripécias dignas de riso e do uso de piadas vulgarmente conhecidas, versando sobre a incriminação de inocentes. Ao final, o anti-herói Pedro Albergaria responde por seu crime após confessá-lo a um amigo, que o trai delatando-o à polícia.

É importante ressaltar que *O Mistério* teve como referência um outro romance policial - *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) -, de autoria de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, que, por sua vez, foi escrito segundo o modelo de Poe, em que um jovem genial se vê diante de um crime e o soluciona fazendo uso de suas fantásticas capacidades dedutivas:

Somente na década de 30 apareceria um escritor de novelas policiais: Jerônimo Monteiro. Porém, como ocorreu em outros países[...], Jerônimo escondeu-se atrás de um pseudônimo inglês ou americano, Ronnie Wells, tendo como principal personagem o detetive Dick Peter. (MEDEIROS DE ALBUQUERQUE 1979, p. 210)

Oriundo de uma série radiofônica bem sucedida por três anos, o detetive de Ronnie Wells, pseudônimo de Jerônimo Monteiro, protagonizou quinze publicações, divididas em quatro volumes pela editora Edições e Publicações do Brasil, durante o ano de 1938. Houve outros romances pelo mesmo autor, com o mesmo protagonista, publicados pelas editoras Edições Livreiro e Martins Fontes. Segundo Medeiros de Albuquerque, as aventuras de Dick Peters podem ter começado como investigações detetivescas, mas tomaram o rumo de ficção científica ao longo de seu curto tempo de existência.

Somente em 1940 temos, no país, o surgimento de Roberto Ricardo, o segundo detetive nacional, escrito por Aníbal Costa e que durou três edições. Outros autores surgiram, com publicações de grande sucesso ou de grande fracasso, como Luiz Lopes Coelho, cujas aventuras de seu detetive Doutor Leite não sobreviveram devido ao descaso

das editoras para com o gênero detetivesco.

1.7 De King Shelter / Pagu e seu detetive clássico a Garcia-Roza e a culpa coletiva

Membro notório do movimento modernista, Patrícia Gouveia, a Pagu, sob a alcunha de King Shelter, escreveu nove contos detetivescos, que foram publicados, em 1945, na revista nacional *Detective*, dedicada ao gênero. Suas histórias foram, posteriormente, compiladas e publicadas pela Editora José Olympio sob o título de *Safra Macabra*, em 1998. Nos contos de Pagu, podemos notar a influência do modelo de detetive construído por Poe, além de um apreço pelo que faziam os norte-americanos, em suas publicações populares, apesar dos contos terem sido publicados em 1945, quase vinte e cinco anos após o surgimento do gênero.

Como leitora, Pagu era declaradamente interessada nas produções de autores europeus, como Georges Simenon, Maurice LeBlanc, a Baronesa de Orczy e Edgar Wallace, de modo que suas histórias apresentam elementos comuns ao gênero detetivesco europeu, como a ideia de um oriente misterioso capaz de produzir enigmas e soluções mágicas com heranças de família sendo disputadas em jantares sediados em castelos distantes, ao invés de metrópoles abarrotadas de pessoas de diversas classes.

Nas novelas de King Shelter as convenções do gênero são respeitadas, embora algumas cenas, atmosfera e personagens mostrem que a escritora por trás do pseudônimo não é convencional. As histórias são ambientadas quase sempre em algum lugar da França, o país mais bem amado de Patrícia Galvão, e o que ela conheceu melhor em suas viagens e leituras. (FERRAZ, 1998, p. 9)

O detetive de Pagu se chama Cassira A. Ducrot, uma estrela dentro da *Sureté*, a polícia francesa. O personagem age de acordo com sua intuição e a sua capacidade de conectar informações de forma a visualizar soluções para os enigmas propostos. À primeira vista, pode assemelhar-se ao que fazia Dupin ou Holmes, mas a diferença está na sua forma de obter suas informações através de interrogatórios e informantes. Como o detetive norte-americano, Cassira não é avesso à violência física, tendo como arma preferida um cassetete que manuseia com maestria, além dos punhos. Armas de fogo jamais são utilizadas pelo detetive.

O narrador das histórias de Pagu é o próprio King Shelter, que assume a narração em primeira pessoa, a partir de seu ponto de vista, mas se desloca para uma posição de

estar fora da trama, como uma terceira pessoa, para, em outros momentos, interagir na trama como personagem ao encontrar Cassira, por exemplo, como ocorre no conto *O Dinheiro dos Mutilados*, no qual o narrador age exatamente como Watson, o auxiliar de Sherlock Holmes. Sua função nesse conto é apresentar ao leitor os atributos fantásticos do super detetive em comparação com suas habilidades investigativas bastante comuns.

Muitos detetives nacionais foram criados no período entre as publicações da revista *Detective*, onde os contos de Pagu brilhavam, e a publicação de *Escaravelho do Diabo*, de Lucia Machado de Almeida, em 1956 pela editora O Cruzeiro. O livro narra a história de Alberto, um estudante de medicina, do interior de São Paulo, para quem a morte do irmão, por meios misteriosos, leva-o a fazer uma investigação particular.

O romance faz uso da fórmula europeia que confere ao oriente um ar de mistério, de onde problemas e soluções mágicas podem surgir, desafiando o lógico investigador a reconsiderar seus valores. O romance tem o seu desfecho postergado, até que por intervenção do acaso, anos após a investigação ter sido abandonada, o motivo pelo qual o irmão do protagonista havia sido vítima do misterioso assassino é descoberto.

Esse romance recebeu uma versão condensada voltada para o público juvenil, sob o selo da série *Vagalume*, de grande circulação no final da década de setenta e início da década de oitenta. A simplificação do romance para agradar aos adolescentes pode ter privado a história de dar início a uma tradição de romances criminais brasileiros em que o humor é utilizado como uma nova chave para o gênero, sem usá-lo, apenas, como estratégia para suavizar os efeitos da violência no cenário ficcional proposto.

Uma outra tentativa de criação de um detetive nacional, que vale a pena ser mencionada, é Tônico Arzão, detetive criado por Maria Alice Barroso, em 1969, protagonista do romance *Quem Matou Pacífico?* Tônico tem características de um detetive norte-americano alinhadas com o estilo de um tipo específico de brasileiro ao exprimir ideias: sem firulas linguísticas e direto ao ponto. Sobre a complexidade dos crimes que investiga, Tônico afirma que há somente uma regra para lidar com a engenhosidade dos bandidos: “[...] não adianta ficar escarafunchando as pistas fáceis. Ladrão de cavalo e assassino tem uma manha só: aturdir a gente de tal jeito que, quando acaba, a polícia está mais tonta que peru em véspera de Natal!” (BARROSO, 1969, p. 35)

Romances policiais sempre existiram na literatura nacional, porém, suas características mais marcantes tinham origem em um sentimento de denúncia das atrocidades sociais e políticas no Brasil, em especial na década de 70, devido à ditadura. De acordo com Sandra Reimão (2014), o romance policial nacional teve uma ascensão durante a ditadura justamente por servir como veículo de denúncias referentes aos abusos realizados pelas forças armadas e a complacência de grande parte da população. Restava

então ao detetive agir como herói e tentar recuperar uma certa dignidade, em meio ao caos moral em que estavam todos inseridos.

A crítica à polícia enquanto instituição e a denúncia de falhas no sistema judiciário [...] faz com que boa parte das narrativas policiais brasileiras se situe de maneira diversa dos clássicos do gênero que são narrativas “delimitadoras de culpabilidade”, já que esta literatura nacional espalha e aponta toda uma tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime (REIMÃO, 2014, p. 8)

Na literatura brasileira, as narrativas policiais nem sempre tem como enunciador o detetive, mas sim o personagem catalogado como criminoso, ora buscando sua redenção, ora justificando seus atos. Os romances, *Crime na Baía Sul*, de Glauco Correa, e *Malditos Paulistas*, de Marcos Rey, são exemplos dessa escolha por autores nacionais de se afastarem do molde norte americano de produção de narrativa detetivesca, utilizando-se da construção da ironia, em relação aos papéis ambivalentes daqueles responsáveis pela manutenção da justiça, por exemplo.

Essa imersão no mundo criminal nacional com a intenção de buscar a sua razão de ser por meio da literatura criminal, teve um grande expoente em Rubem Fonseca, tendo como exemplo o seu romance *A Grande Arte*, que denunciou a existência e a conivência do sistema legal nacional e os crimes realizados na rota da cocaína Bolívia-Brasil, um tema em voga no período da publicação do romance.

Rubem Fonseca, apesar da composição brutal das cenas de violência de suas narrativas, fez alusões aos primeiros romances detetivescos *hard-boiled* em mais de uma de suas publicações. O seu detetive Mandrake não realiza investigações particulares, mas é um advogado que se vê às voltas com investigações em nome de seus clientes.

As semelhanças com os romances *noir*, em especial *O Falcão Maltês* (1929) de Hammett, vão desde o surgimento das clientes do investigador, inicialmente sedutoras e posteriormente vilãs, até a escolha por um ponto de vista distanciado, por parte do narrador, oferecendo ao leitor a possibilidade de preencher as ausências deixadas pela narrativa.

O compartilhamento da culpa pelo estado policial do Brasil, tem nos romances de Luis Fernando Garcia-Roza, publicados entre 1996 e 2014, um espaço compartilhado com o protagonista, o delegado Espinoza. Através de uma narrativa em terceira pessoa, Garcia-Roza alterna entre mostrar ao leitor os eventos que ou antecedem o crime cometido, ou são o resultado dele, e os passos dados pelo investigador em direção ao desenlace do romance.

O protagonista, que tem seus pensamentos revelados ao leitor pelo narrador, vive em constante contemplação do estado de violência em que a cidade do Rio de Janeiro se encontra. O que Garcia-Roza utiliza do romance *noir* é a falibilidade de seu protagonista e de suas habilidades não mais que medianas.

Tanto nos romances de Rubem Fonseca, como nos de Garcia-Roza, é possível verificar a presença de uma veia cômica parodiando os estereótipos do detetive genial e do *hard-boiled*, criados no início do século XX. Segundo Reimão, essa escolha por tornar risível uma característica definidora de um gênero, tem por base a decisão de mostrar ao leitor o quanto esses conceitos estrangeiros estão distantes da realidade brasileira.

Sobre os demais escritores do gênero policial brasileiro, podemos dizer que nenhum tentou recriar a imagem do detetive, melancólico ou “durão”, desenvolvido nos Estados Unidos, até a publicação do primeiro livro da série Bellini, intitulado Bellini e a Esfinge, em 1994, por Tony Bellotto. O que torna ainda mais digno de atenção o fato de Tony Bellotto ter conseguido aliar elementos clássicos do gênero detetivesco ao modo de representação nacional da violenta realidade metropolitana, sem deixar de lado o que tanto Fonseca quanto Garcia-Roza deliberadamente fizeram: a presença de um detetive profissional.

CAPÍTULO 2: O Discurso Detetivesco

Neste capítulo, focalizaremos *A Retórica da Ficção* (1961 / 1980), de Wayne Booth²³, que já no Prefácio de seu livro aponta para o estudo sobre as estratégias discursivas da arte narrativa, que nos oferecerá instrumentais teóricos valiosos para a análise do discurso detetivesco. Para isso, atentaremos para os conceitos de narrador dramatizado e não dramatizado, autor implícito e os dois procedimentos narrativos básicos: mostrar e contar. Aqui, usaremos alguns romances detetivescos para exemplificar os conceitos trazidos por Booth, deixando para o capítulo 3 a análise propriamente dita do romance *Bellini* e os espíritos.

Como já afirmamos, o romance detetivesco é um dos derivados do romance gótico, tendo em sua capacidade de evocar sensações e suspense um dos motivos para seu sucesso entre leitores do mundo todo. Porém, ao longo das décadas que se sucederam às primeiras publicações do gênero nos anos 1920, os autores têm variado enormemente tanto o foco narrativo como as estratégias de mostrar e contar.

De Dashiell Hammett, com sua narrativa distante e impessoal às confissões de Remo Bellini, feitas em tom informal, a narrativa detetivesca nos oferece inúmeros exemplos de como os conceitos presentes em *A Retórica da Ficção* (1980), são de grande valia para a análise que propomos nesta dissertação.

A escolha da forma com que a história será contada ao leitor tem consequências diretas na percepção das dinâmicas entre personagens e suas interações com o universo em que estão inseridas. Se uma história é contada por um personagem emotivo, sua sensibilidade e não a história contada pode vir a ser o foco da narrativa, assim como quando uma história é narrada por um personagem analítico e perspicaz, suas habilidades cognitivas afetam as sensações experimentadas pelo leitor.

Desta forma, enquanto o procedimento de contar implica um grau de controle da história pelo narrador, que assume ser o mediador do relato, selecionando e sintetizando momentos vividos pelos personagens, o mostrar, ao contrário, implica o afastamento do narrador da cena para que os acontecimentos sejam mostrados por si mesmos, diretamente e sem mediação, à semelhança de uma encenação. Aliás, tal procedimento, como diz Booth

²³ Wayne Clayton Booth foi um crítico literário estadunidense e professor emérito de Língua Inglesa e Literatura na Universidade de Chicago. Autor dos livros *Rhetoric of Fiction* (1961), *Boring from Within: The Art of the Freshman Essay* (c. 1963), um panfleto *Now Don't Try to Reason with Me: Essays and Ironies for a Credulous Age* (1970), *Autobiography of Relva Booth Ross* (1971), *Booth Family History* (1971), *A Rhetoric of Irony* (1974), *Knowledge Most Worth Having* (1974), editor do *Modern Dogma & the Rhetoric of Assent* (1974), *Ward-Phillips Lectures em Língua Inglesa e Literatura*, *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979), dentre outros.

ao se referir aos Prefácios de Henry James²⁴ (1843-1916), veio, justamente, da arte cênica:

[...] É verdade que veio a mostrar-se cada vez mais interessado na exploração do que se poderia fazer com a “arte cênica” e cada vez menos satisfeito com a narração na sua própria voz. E James estava convencido de que tinha encontrado um meio de desempenhar as tarefas retóricas tradicionais por modo essencialmente dramático, empregando um “centro de consciência”, através do qual tudo se visse e sentisse [...] E James conclui, afirmando que é esta capacidade de conseguir uma intensidade mais “dramática” que a do próprio drama que faz do romance “a mais independente, mais elástica e mais prodigiosa das formas literárias”. (BOOTH, 1980, p. 41 e 64)

Assim, enquanto o contar distancia o leitor do relato, devido à camada de mediação interposta pelo narrador, o contar o aproxima e o atrai para dentro da cena da qual é, também, um protagonista. No entanto, o autor chama a atenção para a importância de não colocar esses dois dispositivos narrativos em polos opostos, mas vê-los em interação contínua no interior do relato, de modo que aquilo que é contado pode, também, ser mostrado e vice-versa.

Quanto ao narrador, na concepção de Booth, não basta ser definido por suas marcas discursivas em 1ª ou 3ª pessoa, mas sim pela distância que assume em relação ao relato: ou se dramatiza (narrador dramatizado) por estar envolvido pessoalmente na cena, seja como personagem, seja por meio de sumários e comentários avaliativos, ou não se dramatiza (narrador não dramatizado) por não estar envolvido com a cena narrada, mantendo um distanciamento dela, o que lhe confere maior objetividade, e isso pode ocorrer tanto em narradores em 1ª como em 3ª pessoa, e por isso, BOOTH (1980, p. 170) afirma que:

Todos os narradores e observadores na primeira ou terceira pessoa podem transmitir-nos as suas histórias como cenas, como sumário [...] ou o que é mais comum, como uma combinação entre os dois [...] o contraste entre cena e sumário, entre mostrar e contar, não será provavelmente muito útil, se não especificarmos o tipo de narrador que proporciona a cena ou sumário.

Assim, para o autor supracitado, a escolha destes dispositivos – seja dos tipos de narradores, seja dos recursos utilizados para narrar uma história – caracteriza o trabalho autoral, porém, não o autor empírico, mas aquele que se materializa no modo de

²⁴ Henry James, além de escritor notável, que revolucionou a arte do romance no século XX, é, também, autor de prefácios, escritos entre 1907 e 1909, que constituem reflexões críticas fundamentais sobre os métodos de criação do romance. Em Henry James - A arte do romance, Marcelo Pen traduz 18 desses Prefácios para o português, uma leitura indispensável para os estudiosos de literatura.

composição do próprio romance e que ele denomina de autor implícito.

Na literatura detetivesca essas categorias podem ser percebidas, por exemplo, nos romances da série Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, publicados entre 1887 e 1914, nos quais o leitor é apresentado ao detetive protagonista e aos demais personagens por meio das palavras de Watson, um aposentado médico de guerra.

No primeiro romance da série *Um Estudo em Vermelho* (1887), a narrativa de Watson transita por suas impressões superficiais a respeito de seu colega de trabalho, sobre quem ao leitor é passada a imagem de um homem complexo, imperscrutável, e por descrições de motivações e sentimentos pertencentes a outros personagens que de forma alguma seriam visíveis ao narrador caso não fosse ele imbuído da habilidade de imiscuir-se no íntimo daqueles a quem observa, o que revela a presença do narrador dramatizado como um dispositivo do autor implícito no seu empenho de projetar julgamentos sobre os limites da bondade humana e da justiça social, que afligem os personagens da trama.

Watson, como narrador-personagem secundário da história, possui a habilidade de perscrutar as intenções do assassino por meio de indícios que a leitura de suas cartas imprime na sua faculdade imaginativa-reflexiva, responsável por lançar conjecturas sobre o assassino e suas motivações do crime, capazes de desvendar o crime.

As descrições dos sentimentos existentes entre o futuro assassino e sua amada são dignas de um romance gótico, com declarações de amor à luz da lua que aceleram as palpitações do coração da moça, além de fugas no meio da noite que fazem o valente apaixonado suar frio, temendo por sua vida. E aí já é possível perceber a presença de uma outra estratégia narrativa que é a de *mostrar* a cena de modo a lhe dar vivacidade no aqui e agora do ato de narrar, afetando o leitor que se incorpora à encenação.

Ferrier carregou a bolsa com o dinheiro em ouro e notas; Jefferson Hope cuidou das escassas provisões e da água, enquanto Lucy levava um pequeno embrulho com seus pertences mais valiosos. Abrindo a janela lenta e cautelosamente, eles esperaram até que uma nuvem escura deixasse a noite mais sombria e então, um por um, passaram para o pequeno jardim. Mal ousando respirar, cruzaram a estreita faixa de terra agachados até chegarem ao abrigo da sebe, junto à qual se foram esgueirando até uma abertura que dava para os campos de trigo. Tinham acabado de chegar a esse ponto quando o jovem caçador segurou seus dois companheiros e os puxou para uma parte mais escura, onde ficaram trêmulos e calados. (DOYLE, 1887, loc 1722)

Ao omitir detalhes sobre a genialidade de Sherlock Holmes, Watson evidencia, indiretamente, sua natureza peculiar, que o distingue dos demais homens que lutam contra o

crime na Londres vitoriana. Ao limitar as reações de Sherlock a sorrisos, erguer de sobrancelhas e gracejos sutis com as mãos, ao invés de descrever os seus processos cognitivos, o autor implícito usa de uma estratégia narrativa que surpreende o leitor, ao mesmo tempo em que Watson, o narrador, é surpreso pela habilidade de dedução do detetive.

Por outro lado, ao adentrar o recôndito dos apaixonados, Watson confere ao leitor um olhar sobre os motivos por trás da série de mortes causadas pelo assassino de forma a justificar suas ações e tornar a sua morte, por causas naturais, momentos antes de sua apreensão pela força policial, em um momento de libertação e não de tristeza. Sem a intrusão de Watson na vida privada do assassino, o leitor não teria como julgar os crimes de forma completa, tendo em vista que cada um dos assassinados havia sido responsável pela morte de uma garota inocente cujo único crime foi querer casar-se por amor, em oposição aos desejos dos líderes religiosos de sua cidade.

Através de Watson e de sua interpretação dramática dos momentos vividos pelo assassino ao lado de sua amada se faz, ao leitor, um apelo moral. Essa proximidade do narrador do íntimo de um personagem tão obscuro, à luz do que coloca Booth, tem um efeito moral sobre o leitor, a quem não é dada outra opção além de confiar nas palavras do narrador e concordar com suas conjecturas por meio de um hábil jogo entre esses dois dispositivos narrativos de contar e mostrar.

Para garantir que, ao desfecho da história o leitor sinta o prazer intencionado pelo autor, os romancistas do gênero detetivesco muitas vezes limitam-se a contar suas aventuras através de seus narradores, deixando claro ao leitor quais são seus conceitos morais e como eles devem ser percebidos. Dentre os diversos romances que seguem essa linha de pensamento, *The Snarl of the Beast* (1921), de Carroll John Daly, publicado na *Black Mask Magazine* é um exemplo bem claro.

A narrativa é feita pelo detetive que, logo nas primeiras linhas, avisa que seu ponto de vista não deve ser desafiado pelo leitor. Todas os demais personagens que adentram a narrativa são descritos a partir de percepções do detetive, que os cataloga como “bons e maus” de acordo com seu código pessoal de conduta na grande metrópole onde vive.

Não há espaço, em momento algum da narrativa de Daly, para que o leitor julgue os atos do detetive como certos ou errados. Eles são consequências de interpretações feitas por este ponto de vista autoritário do narrador e, portanto, devem ser aceitas e não questionadas. A intenção é bem clara: o autor espera que ao final da leitura o leitor sinta-se contente pelo êxito do detetive diante de seus inúmeros obstáculos. Não há razão para se debater a respeito das naturezas dos obstáculos, o importante é que eles foram superados.

O *contar*, no romance de Daly e em vários outros que seguem seu exemplo, é proposital e tem como fundamento a formação de um vínculo entre o leitor e o narrador, onde a aceitação do que é contado é a base da ligação e o que garante a satisfação do leitor ao final da narrativa. Já o *mostrar*, segundo Booth, parte de uma decisão do autor de evitar acrescentar à narrativa qualquer elemento que lhe seja desnecessário.

De comentários pessoais do autor até colocações meramente ilustrativas de um ponto de vista, o mostrar parte da premissa de que uma narrativa pode existir por si apenas, sem que haja uma evidente condução por parte do narrador. BOOTH (1980, p. 26) afirma que “a arte da ficção começa quando o romancista pensa a sua história como algo a *mostrar*, a ser exibido por forma que *conte* a si próprio”²⁵.

Em *O Falcão Maltês* (1929), por exemplo, o leitor é introduzido aos personagens por meio de descrições físicas livres de qualquer comentário moral. A primeira página do romance traz a imagem de Sam Spade, o protagonista, sendo descrito pelo narrador não dramatizado – que, nesse caso, se aproxima do autor implícito –, apenas, como um homem com ângulos agudos no rosto e ombros arredondados.

Ao leitor não são oferecidos comentários sobre sua possível beleza ou atratividade. O mesmo ocorre com o surgimento da *femme fatale* – Brigid O’Shaughnessy (que será citada no terceiro capítulo) – na narrativa, que poderia ter sido feito a partir do efeito de suas curvas e gestos sobre o detetive e, no entanto, está isento de qualquer comentário do narrador, o que evidencia o uso do procedimento do *mostrar*.

É importante observar que o mesmo narrador não dramatizado, que já está fora da trama por princípio, é um dispositivo adequado para a construção, pelo autor implícito, de uma cena “mostrada” ao leitor sem a mediação do narrador. Tal ocorre nas interações entre os personagens em *O Falcão Maltês*, por meio de seus diálogos. Ao final do romance, quando Spade confessa seu amor por Brigid, o leitor pode duvidar de suas palavras caso os detalhes dos olhos vermelhos e das lágrimas furtivas não o convençam do sentimento professado pelo protagonista.

Vale notar que não há um esforço por parte do narrador e do autor implícito em enfatizar as emoções sentidas e não verbalizadas pelos personagens. Ao observar os indícios dos olhos vermelhos de Spade, o leitor pode inferir que se trata de um choro por vir, devido ao seu coração partido, ou consequência de sua ira reprimida em relação às artimanhas da vilã. Tudo o que é oferecido ao leitor são a imagem dos olhos de Spade e suas palavras dirigidas à Brigid para que o próprio leitor faça inferências possíveis e exerça a sua coparticipação na interpretação da cena.

²⁵ Grifo nosso.

Todavia, seria a presença de um narrador não dramatizado suficiente para impedir que o autor esteja presente em uma narrativa? Estaria o leitor liberto dos pontos de vista do autor e absolutamente livre para escolher como se sentir ao final da narrativa?

Em *O Falcão Maltês*, assim como em outros romances do gênero detetivesco, podemos encontrar exemplos da resposta oferecida por Booth às duas perguntas colocadas acima. Segundo o teórico, o autor está sempre presente em uma narrativa, afinal, as escolhas a respeito do foco narrativo, do uso dos procedimentos de *contar* e *mostrar*, dos personagens, da trama, da construção do tempo – espaço são também intrusões do autor implícito e condutoras da percepção do leitor. A opção por não dramatizar certos aspectos da narrativa influencia a percepção do leitor, de uma forma diferente do que o mostrar dramatizado o faz. O juízo do autor se faz presente nessas escolhas.

Nas palavras de BOOTH (1980, p. 37):

[...] uma vez expurgadas todas as formas de voz do autor, o que resta revela-se vergonhosamente artificial. A menos que o autor se contente com uma simples narração [...] sob a forma precisa em que existem na tradição popular, e, mesmo assim, terá que escolher entre as várias formas que essas histórias assumem [...] a escolha em si trai-lo-á ao leitor.

O que nos leva a considerar que entre os dispositivos de mostrar e contar, ao invés da superioridade de um sobre o outro, há uma verdadeira parceria na produção de uma narrativa. As intrusões pessoais ou dramatizadas dos narradores não são necessariamente evidências de uma retórica empobrecida, uma vez que o autor as faz em função da narrativa e dos efeitos sobre o leitor.

Isto posto, poderemos compreender melhor, agora, o exemplo citado no início deste capítulo. Ao analisarmos as intrusões de Watson, em *Um Estudo em Vermelho* (1887), de Conan Doyle, levantamos algumas questões sobre a percepção do leitor dessa habilidade conferida ao personagem narrador pelo autor. Podemos afirmar que:

1. A exemplo do que ocorre durante a leitura dos contos de Poe, que abriram espaço e serviram de inspiração para Doyle e seus personagens, o leitor do romance esperava que o mistério fosse resolvido em sua totalidade, mesmo que para isso um dos personagens conseguisse enxergar o invisível aos olhos reais.

2. A inescrutabilidade de Holmes diante das habilidades de observação e inferências de Watson é validada, também, apesar da regra não se aplicar aos demais personagens da narrativa. Conhecer o âmago do detetive antes de que suas ideias fossem

verbalizadas, pelo menos na forma de respostas aos mistérios investigados, arruinaria a sensação de surpresa do narrador porta voz, Watson e, por consequência, do leitor.

Na obra *Bellini e os espíritos*, por sua vez, o leitor acompanha as aventuras do detetive por meio de sua narrativa em primeira pessoa, sempre repleta de comentários e deduções feitas pelo protagonista narrador, com intenções que vão desde a provocação de risadas à constatação da periculosidade que circunda os personagens envolvidos na trama policial. Ocorre que o detetive Bellini é o próprio narrador e, portanto, é um narrador dramatizado, conforme Booth (1980), que usa de ambos os dispositivos – contar e mostrar –, no decorrer da narrativa.

No entanto, o foco narrativo se altera em várias passagens, quando o narrador assume a posição de não dramatizado, que, por princípio, deveria manter distância da cena narrada. Ao invés disso, ele não se posiciona totalmente fora dela, mas permanece num limiar, entre o fora e o dentro, fazendo pequenas intromissões.

Acreditamos que, em *Bellini e os espíritos*, o autor optou por narrar a maior parte da história através dos olhos do seu detetive para que ao leitor fosse dada não apenas as chances de se surpreender juntamente com ele, mas também de julgá-lo, de forma a promover uma constante renovação do pacto de leitura estabelecido entre autor e leitor, garantindo, dessa forma, um grau de intensidade maior para a narrativa.

As verdades afirmadas por Bellini são constantemente desafiadas, questionadas e refutadas pelos demais personagens, fragilizando a sua posição de narrador – detetive (dramatizado) aos olhos de leitor, que pode questioná-lo sempre que o desejar. Essa estratégia do autor implícito relativiza o modelo do detetive todo poderoso, questionando o modelo padrão legado pela tradição.

CAPÍTULO 3: A Enunciação das Três Faces da *Femme Fatale* pelo Detetive Remo Bellini

Nossa análise da obra Bellini e os espíritos (2005), tem como objetivo evidenciar a forma com que a identidade de Bellini é tecida através de sua interação com as três faces da *femme fatale* no processo enunciativo por meio do uso dos procedimentos de *mostrar* e *contar*, na sua relação com o narrador dramatizado e não dramatizado, teorizados por Booth (1980).

Optamos por introduzir a análise por meio de um resumo do enredo do romance, para, em seguida, iniciarmos a análise propriamente dita das três representações femininas mais importantes para a narrativa, à luz dos exemplos da figura da *femme fatale* em O Falcão Maltês (1930) e Bellini e os espíritos (2005).

3.1 O Enredo

“Os espíritos vestem temporariamente um corpo material perecível, cuja destruição pela morte lhes devolve a liberdade. Allan Kardek, o livro dos espíritos”. (BELLOTTO, 2005, loc 2). A citação de Kardek abre o romance de Bellotto, apresentando ao leitor uma das regras que serão seguidas pelos personagens que encontrarão a morte no decorrer da narrativa do detetive Bellini. Uma vez mortos, as verdades que regiam suas vidas vêm à tona, elucidando a investigação do detetive.

O romance tem início com a contratação da agência de investigações particulares Dora Lobo, local de emprego de Bellini, por um cliente anônimo. Uma boa quantia é oferecida para que a verdade sobre a morte do advogado e maratonista Arlindo, seja descoberta. Com o auxílio da ex-secretária do falecido, Bellini descobre que Arlindo era um homem de poucos prazeres, quase um penitente. Ele passava boa parte de seu tempo dedicando-se a defesas gratuitamente, num centro espírita, em nome de pais que haviam perdido filhos em situações trágicas.

Um dos clientes de Arlindo é um imigrante chinês ilegal que, a princípio, Bellini acredita se tratar do assassino do advogado dado o comportamento fugitivo do rapaz. Bellini o encontra, por fim, no necrotério, como um cadáver. Com o auxílio de um intérprete, descobre-se que o imigrante ilegal havia sido enganado pela máfia chinesa e era auxiliado por Arlindo em sua busca por justiça contra os seus algozes. Não demora muito para Bellini

descobrir que as mortes de Arlindo e do imigrante chinês ocorreram por motivos distintos. Com a ajuda de Tatiana, uma prostituta de origem japonesa por quem Bellini se apaixona, revela-se que o chinês morreu pelas mãos da máfia chinesa, por retaliação, enquanto o doutor Arlindo foi morto por motivos pessoais.

Visitando o centro espírita frequentado por Arlindo, em vida, Bellini conhece Aracy, pseudônimo de Cinyra Dias Falcão, que prepara doces e os distribui aos frequentadores do centro. Bellini descobre, então, que Arlindo tinha uma coleção de recortes de jornal sobre um caso obscuro ocorrido em Goiás de uma garota assassinada por dois adolescentes, décadas atrás, e cujos agressores foram libertados e munidos de novas identidades para que recomeçassem suas vidas em outros lugares.

Arlindo havia sido um dos agressores e Cinyra Dias Falcão – a mãe de Cybelle, a garota assassinada – vingava-se de Arlindo planejando a sua morte utilizando a estricnina presente em sua medicação diária. A descoberta ocorre tarde demais para que Bellini evite que Tatiana, sua amada, coma os brigadeiros, preparados por Cinyra Dias Falcão, e morra envenenada. O romance termina com o funeral de Tatiana, local de onde Bellini narra a vida de Cinyra Dias Falcão e os motivos do crime, após a sua confissão à polícia.

3.2 O surgimento dos cadáveres ou o anúncio da violência

É precisamente esse ponto enigmático que o cadáver ocupa na cena do crime contemporâneo, um lugar de trânsito entre o que aconteceu e suas marcas, entre uma causa e sua consequência, entre a privacidade do corpo e a violência latente do espaço público [...] entre a vida do sujeito e a compreensão de sua inserção na história. (SCHOLLHAMMER, 2013, loc 139).

O romance abre com a presentidade de uma cena, na qual, por meio do dispositivo narrativo do mostrar, o leitor vê-se dentro de uma corrida, a São Silvestre, e a enunciação usa do recurso de uma espécie de câmera cinematográfica, que, no lugar do narrador, constrói a cena em planos de curta, média e longa distância:

Primeiro passaram os negros. Quatro. Apesar da rapidez pareciam tranquilos e não demonstravam cansaço. Apenas determinação. Depois vieram os outros. Dezenas deles. Brancos, pretos, mulatos, louros, morenos. Todos magros, jovens, ágeis, com pernas finas e musculatura bem definida. Plac, plac, plac, plac. Dava para ouvir o som dos tênis pisando no asfalto. Eram os profissionais.

Então começaram a passar os amadores. Centenas de homens de todos os tipos e idades. Ali, na ladeira, só chegavam os que estavam realmente preparados. E vinham suando, cansados, respirando com dificuldade.

Quando ele apareceu, abrimos caminho entre a multidão e nos adiantamos. [...] Ao nos ver, sorriu. Notei que ficou surpreso. Oferecemos o copo de plástico [...] Esperamos que bebesse tudo. [...] “Mande lembranças para a Cybelle”, eu disse. Ele virou o rosto e me olhou, lívido. Mas seguiu correndo, ainda que desnorreado. Outros corredores passaram.

Quando caiu, agonizando, nos afastamos rapidamente. (BELLOTTO, 2005, p. 9)

Há um narrador que se desloca de um lugar de observador da cena, muito embora esteja envolvido com ela, para um posicionamento pessoal com a marca de um eu - “notei; eu disse, me olhou”. É uma voz que assume a narração, mas não está identificada, assim como o “nós” que é o acompanhante desse sujeito enunciativo. Esses indícios do crime materializados nesta cena, pelo tanto que encobrem, são fortes motivadores para o leitor aceitar o pacto e entrar na investigação.

Este prólogo encenado, saberemos depois, faz parte do depoimento de confissão de Cinyra sobre o crime cometido e que é narrado em forma de sumário por Bellini, ao final do romance, quando o mistério é resolvido. No entanto, essa alteração no modo de enunciar é responsável pela alteração do significado do relato, que passa de um plano mediado pelo discurso de Bellini-narrador, para um outro, no qual a cena se oferece diretamente ao leitor, reduzindo a presença da mediação do narrador, que, como dissemos, é substituído pela focalização da câmera em movimento.

A escolha por apresentar uma morte envolta em mistério, pois não há indícios de que seja consequência de um ato criminoso, convida o leitor a priorizar os motivos do crime ao invés de descobrir quem o executou. Muitas dúvidas surgem, como por exemplo, quem é Cybelle e porque a simples menção a esse nome afeta o corredor, que depois saberemos ser Arlindo, a vítima do assassinato. A menção do nome feminino nos remete a atos prévios à cena da maratona, e essa inversão temporal do relato é um outro recurso do processo enunciativo para criar a expectativa no leitor, desejante de descobrir, seguir pistas e participar da investigação.

O prólogo já prenuncia que a narrativa do romance está alicerçada sobre ausências nas quais a violência atua e as vozes caladas por ela clamam por justiça por meio das ações do detetive Bellini, a quem, como é mostrado ao final do romance, a confissão é direcionada.

O discurso deste prólogo, cujos enunciadores fazem uma espécie de “teatro de sombras” no qual estão e não estão em cena, simultaneamente, pode-se vislumbrar, nos parágrafos finais, a voz da autora do crime, Cynira, em seu depoimento à polícia, mas nos parágrafos iniciais tal não ocorre, pois não há a identificação do sujeito enunciativo, que atua à semelhança de uma câmera de cinema.

Desta forma, não há como não se dar conta de uma outra presença responsável pela escolha e composição dos dispositivos construtivos da cena – o narrador-câmera, os deslocamentos de distância e proximidade – enfim, o modo de enunciar, que é, segundo Booth (1980), o plano do autor implícito.

Poderíamos dizer então que essa cena-prólogo constrói uma janela temporal e espacial, por onde podemos não apenas vislumbrar o ato que deflagrou a investigação de Bellini, mas também nos deslocar até o final da narrativa e aí, através da narração de Bellini, conheceremos os detalhes do crime.

O que analisaremos a seguir é justamente o momento em que o cadáver de um personagem intimamente ligado à investigação é analisado por Dora e Remo, com o auxílio de um médico legista e de um delegado federal. Para melhor compreendermos a importância do cadáver dentro do gênero detetivesco, como proposto por Bellotto, é proveitoso nos inteirarmos das noções a respeito de sua função na narrativa.

Para Schollhammer (2013, p. 148), o cadáver ocupa um lugar de transição temporal, entre o passado, quando o crime foi cometido, e o presente, quando a narração investigativa ocorre. “Ele ocupa um lugar de testemunho entre a violência latente aos espaços públicos e as consequências de sua execução, entre a vida do sujeito morto e a compreensão de sua inserção na história”.

Esse pensamento, acrescido das contribuições feitas por Nickerson (2003) referentes à função do cadáver de revelar a invasão de algo monstruoso no meio em que vivem os demais personagens, será um auxiliar para a compreensão das diferentes formas com as quais Dora e Remo Bellini experienciam o contato com essa testemunha silenciosa.

O silêncio do cadáver é ensurdecador, por tradição, dentro do gênero detetivesco. Sua presença revela não apenas a natureza violenta de um outro personagem, como também a incompetência dos responsáveis em evitar que tais atos atinjam os inocentes no campo da narrativa. Em Bellini e os espíritos, os cadáveres são anunciados por personagens secundários: Rita, a secretária, o bilhete anônimo entregue ao escritório e o doutor (delegado) Marcus. Esses anúncios são repassados a Bellini por Dora, sempre retirando-o de seu estado letárgico-depressivo, e lançando-o de volta à narrativa investigativa.

A vida pessoal de Arlindo chega a Bellini indiretamente por meio da secretária do falecido após um encontro no IML, no qual os detetives foram informados de que, segundo os exames, o advogado havia sido vítima de um ataque cardíaco durante a maratona. Incapaz de aceitar o resultado da autópsia, a secretária explica, em detalhes, do que era composta a rotina de exercícios de Arlindo, numa tentativa de provar a Bellini que o IML havia cometido um engano.

A incapacidade das instituições em identificar as muitas nuances da violência em uma metrópole é um elemento característico do discurso detetivesco, seja ela ligada a instituições de policiamento dos cidadãos ou a órgãos destinados à proteção do indivíduo e à sua formação, como hospitais e escolas. Dessa forma, Silvana apela para Bellini, na sua função de detetive, que investigue o que foi interpretado como verdadeiro:

‘Se a senhora acha tão estranho o fato dele ter sofrido um ataque cardíaco, por que não considera a hipótese de um assassinato?’ ‘Assassinato faz menos sentido ainda. Vocês não conheciam o doutor Arlindo. Ninguém desejaria a morte de um homem como ele. Era uma criatura boa, um homem generoso. Não tinha família, ficou órfão muito cedo e foi criado por um tio, no interior de Goiás. O tio era um pequeno agricultor e fez um esforço danado pra mandar o sobrinho estudar em Brasília, mas morreu antes de o doutor Arlindo se formar e vir pra São Paulo. O doutor Arlindo não namorava, não tinha amigos. Vivia para o trabalho. Ninguém quer matar uma pessoa assim’. (BELLOTTO, 2005, loc 163).

Uma pessoa como Arlindo, a partir do relato de Silvana, ao sofrer uma morte tão ardilosa quanto a que inicia a investigação de Bellini, cria uma distância entre os personagens inocentes da história e a assassina responsável por perturbar sua paz. Por comparação, quanto mais idôneo for o personagem morto pelo criminoso, mais injustificável é qualquer ato de violência contra ele, aumentando, assim, a percepção da violência contida no assassinato do advogado. Passa-se, então, a formular a imagem de um ser humano capaz de matar inocentes e desejar o mal a quem só faz o bem.

Esta percepção da maldade por contraponto à inocência da vítima pode ser entendida como um traço originado no período gótico, que foi berço da literatura detetivesca, no qual a vítima era descrita como um exemplo de pureza em perigo de cair em desgraça pelas mãos corruptoras do vilão. Agora, temos uma vítima que exhibe uma pureza que gera suspeitas e um vilão (vilã) que pode ter seus atos justificados uma vez que a verdade emergir. No entanto, essa ambiguidade do início vai se desmanchando no romance, à medida que ocorre a imersão do narrador detetive na realidade da violência tecida ao redor do assassino.

As origens humildes de Arlindo soam como ecos do enunciado detetivesco, que dita que a justiça trazida pelo detetive é em favor daqueles a quem o sistema oprime. Enquanto nos romances detetivescos, do início do século XX, as vítimas eram assassinadas por atrapalharem os planos de grandes organizações, e cabia ao detetive o papel de paladino da justiça frente à comunidade, em Bellini e os Espíritos o detetive é o defensor de uma vítima que, segundo os indícios deixados pelo Prólogo, foi assassinada por motivos pessoais.

A pergunta que paira sobre o detetive, nesse primeiro contato pessoal com a vítima, é: quem realmente é Arlindo? E não apenas quem o matou... Cabe, então, a Bellini assumir a linhagem dos detetives que o precederam na literatura e realizar uma busca pela verdade,

não apenas em razão de seus valores morais, mas, principalmente, instigado pela estranheza com que os seus serviços são contratados:

Se eu contasse que havíamos sido contratados por um fantasma, ninguém acreditaria [...] Rita, nossa secretária, passou pelo escritório para apanhar a correspondência e deparou com um estranho envelope sob a porta. O que chamava a atenção nesse envelope era o fato de não ter sido enviado pelo correio e a letra que designava o nome da destinatária, Dora Lobo, ser incrivelmente mal desenhada, como se uma criança, ou um semi-analfabeto, ou ainda alguém com sérios problemas motores, a tivesse escrito [...]

“O que tinha dentro do envelope?”

“Cinco mil dólares” [...]

“Tinha um bilhete também”

Dora abriu a gaveta e me entregou um papel de carta com alguns garranchos escritos a lápis. DOUTOR ARLINDO GALVET NÃO MORRE DE MORTE NATURAL. ASSASSINATO. QUEM FOI? CINCO MIL DÁ PARA PAGAR INVESTIGAÇÃO? DIA 10 EU VOLTO. (BELLOTTO, 2005, p. 17)

Nos quatro primeiros capítulos do romance, o narrador - detetive Bellini, ainda que com a marca da primeira pessoa no enunciado, elabora seu discurso narrativo numa alternância entre a focalização pessoal e próxima e o distanciamento, próprio de uma 3ª pessoa. É deste modo que narra o surgimento do caso, o seu relacionamento com Dora, sua chefe, e alguns traços da identidade de Arlindo aos quais tem acesso, indiretamente, por meio do discurso de outrem: a secretária Silvana Queirós:

Arlindo Galvet era um advogado cujos hábitos de vida poderiam se confundir com os de um monge. Solteiro, sem família, sem amigos, devotado ao trabalho. Pelo menos foi o que disse Silvana Queirós, a secretária dele. [...]

“É muito impressionante. Eu não compreendo, o coração dele era tão forte. Corria todo santo dia, com sol ou com chuva, ia sempre ao médico, cuidava da alimentação, não bebia, não suportava fumaça de cigarro. [...] Vocês não conheciam o doutor Arlindo. Ninguém desejaria a morte de um homem como ele. Era uma criatura boa, um homem generoso. Não tinha família, ficou órfão muito cedo [...] O doutor Arlindo não namorava, não tinha amigos, vivia para o trabalho. Ninguém quer matar uma pessoa assim”. (BELLOTTO, 2005, pp. 21-22)

Quanto ao modo de atuação do detetive Remo Bellini, propomos, a seguir, a análise de sua relação com Dora, sua chefe, com seu ambiente de trabalho e com os elementos violentos que constituem sua tarefa investigativa como detetive. Para melhor compreender como o discurso de Bellini ressoa o de seus antecessores, selecionamos trechos de *O Falcão Maltês* (1930) de Hammett e *The Snarl of the Beast* (1921) de Daly, nos quais os detetives protagonistas, tidos como objetos formadores do discurso do gênero, reagem a situações semelhantes às que Bellini se encontra no início do romance.

3.3 O detetive e seu ofício

Remo Bellini é um detetive que trabalha para a agência Lobo Investigações Particulares, que é gerenciada por uma mulher – Dora Lobo – sua chefe. Na primeira cena em que ambos interagem, uma das funções do personagem Dora é evidenciar a apatia de Bellini em relação à sua vida profissional em contraste com o entusiasmo efervescente dela:

[...] No escritório, Dora Lobo me esperava com Paganini no último volume, cigarrilha mentolada e um incrível cabelo ruivo. Por que as mulheres vivem mudando a cor do cabelo quando ficam mais velhas? 'Gostou do cabelo?' perguntou. 'Adorei.' 'Você perdeu cabelo nas férias. Do jeito que vai, vou ter que te dar uma peruca de aniversário'. (BELLOTTO, 2005, loc 30)

Uma mulher mais velha, apreciadora de música clássica, cigarros mentolados e vaidosa. Essa é a primeira imagem de Dora, logo no primeiro capítulo do romance. Ao dizer que ela o esperava, Remo nos informa que essa personagem é tudo menos ociosa. Esperar, para Dora, consiste em manter-se imersa no papel que escolheu vivenciar: uma investigadora particular, que se deleita ao desvendar os mistérios por trás dos atos mais hediondos cometidos na cidade de São Paulo.

Ao esperar a chegada de Bellini, ao som de Paganini no último volume, o autor implícito confere ao personagem Dora uma dramaticidade que altera o ritmo da narrativa, que, até aquele momento, se resumia na descrição de um sonho erótico de Remo, ao retornar de suas férias em Porto Seguro.

A erudição de Dora pode ser entendida como artificial, tanto quanto o seu cigarro mentolado e a coloração de seus cabelos. Ela se assemelha a uma atriz, aguardando a entrada de seu parceiro de palco, para dar início à sua performance. Há uma sinergia entre os dois, representada no diálogo acima, que mostra um tom bem-humorado e levemente depreciativo, por parte de Dora em relação a Bellini, o que se confirma logo depois:

Dissimulação nunca foi o forte de Dora Lobo. Suas maiores virtudes sempre foram a sinceridade e a capacidade de dizer as coisas na lata, sem subterfúgios ou meias palavras. Portanto aquela frase, mais que inoportuna, foi irritante. (BELLOTTO, 2005, loc. 46)

A narração acima, acontece logo em seguida ao diálogo explanatório sobre o motivo para a convocação de Remo ao trabalho. Após exibir o jornal com a manchete sobre o mara-

tonista morto, Dora diz não saber para quem estão trabalhando, o que irrita Bellini devido à sua incoerência em relação ao comportamento que ele espera de Dora.

De acordo com Todorov, em seu livro *Estruturas Narrativas* (1939), a investigação do detetive é sempre sobre uma ausência. Quando se trata da ausência de uma outra pessoa, como no caso do doutor Arlindo, assassinado durante uma maratona em São Paulo, “sua voz precisa chegar ao detetive através de um personagem que lhe seja próximo e que tenha acesso a outras fontes de informações”. (TODOROV, 2006, p. 97)

Dora Lobo é a responsável por retirar Bellini de seu estado letárgico e inseri-lo em investigações das mais diversas. No caso estudado, ela o insere na investigação a respeito do advogado envenenado e, em um primeiro momento, faz isso por meio de um jogo de omissão de informações:

[...] ‘Só quero saber por que motivo tive de voltar correndo de Porto Seguro.’ ‘Eu precisava saber do que o doutor Galvet morreu’. ‘Não seria melhor consultar um médico?’

‘Já consultei. Um, não. Dois’

‘O que eles disseram?’ Ela foi até o toca discos e o desligou. Nem tudo estava perdido.

‘O coração do homem parou. Ainda não sabemos por quê. Faltam sair os resultados de alguns exames.’

‘E o que eu tenho a ver com isso?’

‘Alguém precisa me ajudar a descobrir para quem estamos trabalhando.’ (BELLOTTO, 2005, loc 55)

No diálogo acima, Dora executa sua função, claramente, ao tirar Bellini de seu estado de letargia, representado pelas férias em Porto Seguro. A dinâmica do diálogo, sem a mediação da voz narrativa, traz a presença viva dos personagens ao leitor. Há um certo tom dramático na cena quando Remo narra os movimentos de Dora interrompendo a trilha sonora que havia arquitetado para esperá-lo, evidenciando o modo como ela encara a sua realidade profissional em contraponto à apatia de Bellini.

No trecho a seguir, é possível perceber com maiores detalhes o modo como a chefe e o detetive destoam quanto ao apreço pelo trabalho que realizam:

Tudo bem, é preciso admitir que cuidado, desconfiança, precaução e outros sinônimos estão na moda. Mas nada justifica que Dora tenha pedido que Rita saísse da sala e que vestisse luvas de borracha (daquelas usadas pela polícia técnica na hora de recolher provas da cena de um crime) e, quem diria, uma máscara de pano como as que os cirurgiões usam. (BELLOTTO, 2005, loc 70).

Aqui temos um momento inteiramente narrado por Remo, em que as ações de Dora são interpretadas como exageradas e desnecessárias. Ao receber o bilhete anônimo em meio a cartões e contas, Dora se põe a analisar o objeto como se dele pudesse surgir algo

capaz de alterar o mundo como conhece. Para Remo, a sequência de ações não passa de modismo. Exagero, aos olhos do narrador protagonista, é o que define o *modus operandi* de Dora, o que, mais uma vez, revela-nos seu descaso para com o que podemos chamar de convites à aventura, que, repetidamente, surgem na narrativa de Remo.

Esse contraponto se torna ainda mais interessante à luz do aspecto que Todorov (2006) enfatiza quando se refere à capacidade do romance *noir* de mesclar regras pertencentes a diferentes gêneros literários, sem perder a sua identidade, ao contrário, forjando uma nova e consistente a cada avanço.

Ao contrário do romance policial clássico, no qual o detetive era um personagem intocável devido à sua inteligência fora do comum, o que o colocava em uma posição segura diante do perigo investigado, no romance *noir*, desde a sua concepção, o detetive corre inúmeros riscos, partilhando com o leitor uma sensação de perigo, um suspense que lhe aguça a curiosidade e desperta empatia e admiração. “O interesse em seguir os passos do detetive não parte apenas de um lugar distante e lógico, mas de um interesse emocional, de uma curiosidade”. (TODOROV, 2006, p. 99)

Dora e Remo, embora exibindo reações diferentes ao convite para a aventura proposto pelo cliente anônimo, manifestam uma maneira hábil e divertida de fundir as duas tradições de representação do detetive dentro do gênero. O entusiasmo de Dora, apesar de injustificável por Remo, gera uma espaço de enunciação que aponta tanto para a distância dos detetives clássicos, quanto para a audácia e vulnerabilidade dos detetives *noir*, que aqui coexistem na medida em que Dora necessita que Remo faça o trabalho de campo, as investigações nas quais riscos de vida estão presentes, enquanto ela, de seu escritório, ao som de Paganini, elabora as conjecturas, que levam, supostamente, à resolução do caso:

O romance *noir* moderno constituiu-se não em torno de um processo de apresentação, mas em torno do meio representado, em torno de personagens e costumes particulares; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas. (TODOROV, 2006, p. 99).

As duas visões distintas que Remo e Dora têm sobre o ofício que realizam fornecem ao leitor uma forma mais completa do que seria o de uma narrativa na qual somente uma voz desse o tom da visão de mundo de seu narrador e dos personagens. Num gesto “antropofágico” de apropriação das duas formas mais populares da figura do detetive, o autor conjuga ambas em Bellini e os espíritos: Dora, mais próxima do detetive clássico e intelectual e Bellini, o detetive *noir*, mais vulnerável e realista, marcando a singularidade deste romance detetivesco brasileiro.

3.4 A tríplice *femme fatale* de Tony Bellotto

A afirmação das habilidades do detetive através da constante demonstração do quão ineptas são os personagens femininos aos seu redor é uma constante na literatura detetivesca e mesmo em seus derivados, como: romances de espionagem, policiais e os populares livros que narram aventuras de protagonistas femininas, enveredando por mundos tidos como masculinos, com o intuito de mostrar o despreparo da protagonista. Indo mais a fundo, podemos afirmar que a enunciação da *femme fatale* é um elemento crucial para a compreensão do espaço de onde se origina o discurso do detetive.

Em Bellini e os espíritos, o detetive possui relações bem distintas com as mulheres que habitam sua narrativa. Apesar da identidade do enunciador estar oculta no Prólogo do romance, saberemos, depois, que o eu, do parágrafo final refere-se a uma mulher responsável pelo assassinato de Arlindo Galvet. Em seguida, ocorre a entrada de Bellini em cena por meio de um sonho erótico interrompido por uma comissária de bordo.

Já aí surge um eloquente retrato das relações de Remo Bellini com o sexo oposto. Em sua imaginação, em seu espaço pessoal, temos a descrição de uma turista francesa despindo-se diante do narrador que a observa de seu lugar ao sol da Bahia. No mundo real, porém, temos a comissária de bordo, bem diferente da mulher idealizada pelo detetive:

A aeromoça, japonesa e loura, tinha o rosto branco como uma bola de bilhar. O avião pousou com um baque seco. Olhei pela janela. O sol a pino intensificava a desolação da pista do Aeroporto Internacional de São Paulo. As praias paradisíacas e as turistas francesas de topless haviam definitivamente ficado para trás. (BELLOTO, 2005, loc 27)

Antes de adentrarmos as relações entre Bellini, Silvana, Tatiana e a Cinyra, vale a pena investigar, brevemente, a forma com que foi criada a primeira *femme fatale* e sua relação com o detetive protagonista a fim de perceber as matrizes de onde se originam as ligações entre Bellini e as três mulheres citadas anteriormente, que podem ser interpretadas como tripartições do enunciado *femme fatale*.

Silvana nos revela o poder sexual que a *femme fatale* exerce sobre o detetive, evidenciando muitas de suas vulnerabilidades; Tatiana é a jovem que humaniza o detetive - narrador, fornecendo-lhe esperanças, apesar de estar inserida num mundo violento e, por fim, temos Cinyra/Aracy, a assassina.

A percepção do espaço de enunciação do discurso de Bellini, se dá através da narração do protagonista quando diante das três personagens acima mencionadas. O mesmo ocorre em O Falcão Maltês (1931), com a inserção do personagem Brigid O' Shaugnessy.

Para uma melhor percepção da relação do detetive Bellini com as três facetas diferentes da *femme fatale*, analisaremos, paralelamente, a enunciação de Brigid, em *O Falcão Maltês* (1931), e dos personagens Silvana, Tatiana e Aracy, em *Bellini e os espíritos* (2005).

3.5 Brigid O'Shaughnessy e Silvana: a face sedutora da *femme fatale*

O Falcão Maltês (1930) escrito por Dashiell Hammett, merece espaço nesta pesquisa não apenas por ser um romance pertencente ao gênero detetivesco, mas também por ter sido escrito pelo autor a quem Tony Bellotto dedicou o segundo romance da série, *Bellini e o Demônio* (1997), no qual as alusões a Hammett e seus livros deixam claro sua influência no trabalho do escritor brasileiro. A melancolia do protagonista, a sua interação com a cidade onde vive e a sua afronta às forças policiais, além de serem características do gênero, nas obras de Hammett e de Bellotto são colocadas de forma a evidenciar camadas mais profundas do personagem.

Brigid, a *femme fatale* de Hammett, possui três atributos diferentes: a sedutora, a vítima e a criminosa. Começando por uma análise de sua primeira qualidade como sedutora, traçaremos uma comparação com a entrada dos personagens Brigid e Silvana e seus efeitos sobre o detetive:

Uma voz disse, 'Muito obrigada', tão suavemente que apenas a mais pura articulação tornou as palavras compreensíveis, uma jovem mulher adentrou o escritório. Ela avançou lentamente, com passos inseguros, observando Spade com os olhos azul cobalto que eram, ao mesmo tempo, tímidos e curiosos. Ela era alta e elegantemente magra, sem ângulos em parte alguma de seu corpo. Seu corpo era ereto e seu peito elevado, suas pernas longas, suas mãos e pés estreitos. Ela vestia duas nuances de azul que haviam sido escolhidas em razão de seus olhos. Seus cabelos, que formavam cachos sob o seu chapéu azul eram de um vermelho escuro, seus lábios cheios eram de um tom mais brilhante de vermelho... Dentes brancos reluziam na lua crescente formada pelo seu tímido sorriso²⁶. (HAMMETT, 1929, p. 3)

A apresentação de Brigid, sob a alcunha de Senhorita Wonderly, transcrita acima, causa forte impressão sobre o detetive, Sam Spade, num primeiro momento. Suas roupas realçam sua beleza, assim como seu tom de voz deixa claro que se trata de uma donzela

²⁶ A voice said, 'Thank you,' so softly that only the purest articulation made the words intelligible, and a young woman came through the doorway. She advanced slowly, with tentative steps, looking at Spade with cobalt-blue eyes that were both shy and probing "She was tall and pliantly slender, without angularity anywhere. Her body was erect and high-breasted, her legs long, her hands and feet narrow. She wore two shades of blue that had been selected because of her eyes. The hair curling from under her blue hat was darkly red, her full lips more brightly red. White teeth glistened in the crescent her timid smile made.

em perigo. Tendo em mente o que Crosby (2003) afirma sobre a literatura detetivesca fazer uso dos estereótipos românticos presentes em romances de aventura, em especial *westerns*, a aparição de Brigid teria um fascínio sob Spade, semelhante ao canto de uma sereia.

É interessante notar que Hammett optou por um narrador que usa o dispositivo de apenas mostrar o mundo ao redor de seu detetive, ao invés de contar e passar ao leitor uma série de conclusões. Isso permite ao leitor aproximar-se dos personagens e ser, assim, captado para dentro da cena, assumindo uma postura semelhante à do protagonista.

Em *Bellini e os espíritos*, a primeira personagem que exerce um efeito semelhante sobre Bellini é Silvana, a secretária de Arlindo, o advogado assassinado. Sua primeira aparição acontece no Instituto Médico Legal, onde ela surge para reclamar o corpo de seu patrão: “Era uma mulher um pouco acima do peso (e da idade), com um cabelo que ela gostaria que fosse louro mas que anos de tintura haviam transformado num ninho seco e descolorido” (BELLOTTO, 2005, loc 116).

O modo como o narrador Bellini se posiciona frente ao personagem, por meio de uma avaliação desfavorável sobre seu aspecto físico, acaba interferindo, também, no modo como o leitor vai perceber o personagem.

O narrador - detetive descreve sua aparência a partir de um ponto de vista masculino sobre os atributos atrativos de uma mulher; porém, ao destacar que ela está “um pouco acima do peso (e da idade)”, observa-se que Bellini não enxerga Silvana como um personagem que se encaixa em seu ideal de beleza e sensualidade, tal qual revela em seu sonho, logo no primeiro capítulo “[...] As francesas corriam de topless pela praia. Os peitos balançavam como sinos em câmara lenta [...] Ela apertou os seios – nem grandes nem pequenos, perfeitos [...]” (BELLOTTO, 2005, p. 13).

Desta forma, Silvana, em um primeiro encontro, é apenas um aglomerado de adjetivos negativos, por uma ótica mais realista de representação. Essa postura, que pode parecer arrogantemente masculina, está presente, também, em *O Falcão Maltês* e em outros romances do gênero, nos quais o detetive observa e julga com ironia os personagens femininos que lhe são apresentados, o que, em realidade, revela inseguranças diante da figura feminina.

Em *O Falcão Maltês*, Brigid procura Sam por ele ser um detetive. Em *Bellini e os espíritos*, Remo se apresenta como tal, após ser confundido com um advogado, intrigando Silvana: “Mostrei o cartão, como manda o figurino. [...] ‘Investigador particular?’ ela perguntou, segurando o cartão. ‘Detetive?’ Concordei. ‘Eu nunca tinha visto um detetive.’ Devolveu o cartão. ‘Quer dizer, sem ser no cinema ou na televisão.’” (BELLOTTO, 2005, loc 139)

Frente à suspeita de assassinato, Dora, a chefe de Bellini, designa que ele acompanhe a secretária Silvana ao escritório do falecido para procurar indícios de ameaças ao ad-

vogado. Nesse momento, pela primeira vez, Bellini percebe algo diferente no olhar de Silvana: “Muito obrigada, Bellini,” disse a coroa, sorrindo. Teria eu sentido uma sombra de lascívia naquele sorriso? Será que a faixa etária da dona Silvana era mesmo tudo com o que eu poderia contar dali em diante? E qual era a cor do cabelo dela afinal de contas.” (BELLOTTO, 2005, loc 175)

O segundo encontro entre Remo e Silvana fornece novos indícios do relacionamento entre o detetive e a *femme fatale* nos romances do gênero. O narrador Bellini usa de ironia e humor para descrever a aura de mistério de Silvana que, lentamente, prende Bellini e o transforma em uma vítima de sua sedução sexual:

Silvaninha, a enigmática, vestia preto, como convém a alguém que vai ao enterro do patrão. Mas a maquiagem não escondia suas más intenções. Muito pó, muito brilho, muito batom. Muita vontade de esconder aquelas marcas todas que o tempo havia escalavrado em seu rosto. Ela tinha tudo a ver com o prédio em que morava. (BELLOTTO, 2005, loc 469)

O tom depreciativo não é exclusividade de Bellini. É uma das características do discurso do detetive: a negação daquilo que lhe parece frívolo para garantir que seu foco na investigação não seja desviado. Isso não ocorre apenas na relação com o sexo oposto, mas também com qualquer outra forma de distração que surja na narrativa.

Em *O Falcão Maltês*, por exemplo, Sam Spade deixa claro que os truques da sedutora Brigid não tem efeito sobre ele, pois ambos estão cientes do real motivo pelo qual ele aceitou o caso: dinheiro.

Ela olhou para seus dedos, massageando-os, e disse: ‘Sr. Spade, eu tenho uma terrível confissão a fazer...’ Spade sorriu, um sorriso educado que ela não ergueu os olhos para notar, e disse nada. “Aquela...,aquela história que eu lhe contei ontem era tudo...uma história.” ela gaguejou e ergueu seus olhos, agora miseráveis e assustados, ao detetive (HAMMETT, 1992, p. 32)

Nós não acreditamos, exatamente, na sua história, [...] Nós acreditamos nos seus duzentos dólares. Você pagou além do que teria sido necessário, se você nos tivesse dito a verdade.” ele explicou diretamente, ‘e o suficiente para que isso não importasse (HAMMETT, 1992, p. 33)

Você não precisa da ajuda de ninguém. Você é boa. Você é muito boa. Especialmente seus olhos, eu acho, e aquele tremor que você coloca na sua voz ao dizer coisas como ‘seja generoso, Sr. Spade’” Ela ergue-se em um pulo. Sua face dolorosamente vermelha, no entanto, mantendo sua cabeça erguida ela olhou Spade diretamente nos olhos. “Eu mereço isso,” disse²⁷. (HAMMETT, 1992, p. 36)

²⁷ She looked at her fingers, working them together, and said: “Mr. Spade, I’ve a terrible, terrible confession to make.” Spade smiled a polite smile, which she did not lift her eyes to see, and said nothing. “That—that story I told you yesterday was all—a story,” she stammered, and looked up at him now with miserable frightened eyes. / We didn’t exactly believe your story.’ ‘Then—?’ [...] ‘We believed your two hundred dollars.’ ‘You mean—?’ She seemed to not know what he meant. ‘I mean that you paid us more than if you’d been telling the truth,” he

Os diálogos acima evidenciam a tensão presente na relação entre detetive e *femme fatale*. O detetive faz de tudo para deixar claro que os truques da sedutora não surtem efeito sobre sua inabalável masculinidade. Ela, por sua vez, após render-se à superioridade masculina, assume uma posição aparentemente submissa ao detetive, para logo após desferir com precisão o golpe fatal que o coloca à sua disposição.

Ao final dessa cena, Spade aceita ser o detetive de Brigid e pede para que ela não se coloque em perigo até que ele resolva todos os problemas que a circundam. Considerando que Brigid é a grande assassina do romance, é necessário reconhecer que sua submissão ao detetive é parte de seu jogo de sedução. Ao seduzir o detetive, a *femme fatale* ganha um paladino, disposto a defender sua suposta inocência, quando, na verdade, a está protegendo das consequências dos crimes perpetrados por ela, que ainda lhe são ocultos.

Silvana cometeu apenas um crime de omissão, pois não tem ligação alguma com a morte de Arlindo Galvet. Ela conhece a identidade do misterioso cliente de Bellini, que o contratou através de um bilhete anônimo. Seus atos de sedução são narrados com um tom humorístico e ativam um solilóquio por parte de Bellini no qual se comprova que o detetive está aprisionado na armadilha da sedutora:

‘Era vegetariano?’
‘Quem?’
‘O doutor Arlindo.’
‘Não. Ele comia carne.’
‘Era deprimido?’
‘Claro que não. Era sério, só isso. Quem ajuda os outros não fica deprimido’
‘Se fosse assim tão simples, as pessoas não gastariam milhões com psicanalistas e antidepressivos.’
‘As pessoas não sabem se dar, Bellini.’
Ela sabia. Sem dúvida. (BELLOTTO, 2005, loc 504)

Cronologicamente, este é o primeiro momento em que Bellini se vê como alvo do desejo de Silvana. Suas reações, em comparação com os comentários frios de Spade em *O Falcão Maltês*, evidenciam uma insegurança a respeito de como proceder uma vez na posição de vítima sexual. “Percebi que ela roçava de leve no meu joelho. Olhei para o relógio”. (BELLOTTO, 2005, loc 518)

Uma das características mais marcantes da psique do detetive vem à tona apenas na presença da *femme fatale*, conforme esclarece MCCANN (2003) ao afirmar que o detetive é

explained blandly, ‘and enough more to make it all right./ You won’t need much of anybody’s help. You’re good. You’re very good. It’s chiefly your eyes, I think, and that throb you get into your voice when you say things like ‘Be generous, Mr. Spade.’” She jumped up on her feet. Her face crimsoned painfully, but she held her head erect and she looked Spade straight in the eyes. ‘I deserve that,’ she said.

uma personificação moderna do herói dos *westerns* e sua função se resume em garantir que a justiça seja feita, mesmo nos ambientes mais escuros das metrópoles.

No entanto, esta função parece inibir o desenvolvimento emocional do detetive, deixando-o estagnado em um estágio das relações humanas no qual lhe escapa nuances mais sutis de sedução e maldade, que a aparição da *femme fatale* lhe traz. O resultado é uma rendição do detetive à superioridade emocional e sexual da mulher que solicita sua ajuda.

A partir dessa percepção, podemos notar mais um aspecto da enunciação construída pelo autor ao redor de Bellini: sua inserção no gênero detetivesco que dita que o detetive não vive um relacionamento saudável com o sexo oposto. Esta afirmação pode parecer exagerada, mas, basta um olhar mais atento aos perfis dos detetives mais famosos da literatura para que se note a repetição dos perfis: viúvo; solteiro inveterado; celibatário; idoso; assexuado.

Em *O Falcão Maltês*, Sam Spade, um homem solteiro de aproximadamente trinta anos, vive um relacionamento com a esposa de seu parceiro, morto por Brigid, no início do romance. A astúcia que Spade exhibe ao enfrentar criminosos e autoridades na cidade de São Francisco não se faz presente, porém, em sua vida amorosa e sexual. Sua imperícia em lidar com o sexo oposto é a grande vantagem da qual se aproveita a *femme fatale* e justamente isso se constitui como entrada para que o leitor possa reconhecer a fragilidade do detetive, apesar de sua excessiva masculinidade.

Em *Bellini e os espíritos*, notamos que Remo, o detetive, compartilha dessa fragilidade de seus antecessores. A sua relação com Silvana, a quem confere diversos qualificadores ao longo da narrativa de acordo com o grau de desconforto que ela lhe causa - A misteriosa, a simpática, a enigmática, a Mocréia Misteriosa, a Dissimulada, a Compassiva, a Poderosa, Silvaninha Estou Tranquila, a Insaciável - evidencia a inabilidade do protagonista em reconhecer a diversidade de nuances das figuras femininas, a ponto de se ver vítima de suas ações e sentir-se culpado por não tê-las antecipado:

Eu não estava desconfiando de ninguém. Aliás, se havia alguma coisa desconfiável ali, eram as intenções de Silvana. O decote exagerado e o vestido curto demais deixavam claro que minha via-crúcis só estava começando. De repente, senti a mão de Silvana tocando a minha coxa. Ela olhava para fora, pela janela do carro, e eu tive que ficar quieto, pensando no que fazer com todo aquele carinho. (BELLOTTO, 2005, loc 769).

Essa impotência em se opor ao desejo sexual de um personagem feminino é a fraqueza maior de Bellini e gatilho para as suas divagações melancólicas e baixa autoestima, o que confere um tom *noir* à sua narrativa:

Comecei a apalpar a parede em busca do interruptor até que, de repente, nossas mãos se encontraram. Silvana, é claro, não perdeu a oportunidade e apertou minha mão com força. Pensei em gritar por socorro, mas seria inútil. Nessas horas é preciso agir rapidamente: minha mão esquerda, que estava livre, esquadrinhou a parede num tempo recorde e localizou, finalmente, o maldito interruptor. ‘Achei!’ eu disse, e a luz iluminou uma contrariada Silvana abrindo a bolsa em busca da chave do apartamento do doutor Arlindo (BELLOTTO, 2005, loc 793)

A confissão do narrador Bellini ao dizer que “pensei em gritar por socorro” revela o quão acuado ele estava frente aos avanços de Silvana. Nenhuma de suas habilidades são suficientemente desenvolvidas para que ele consiga se impor à secretária. Após investigar o apartamento de Arlindo, juntamente com Silvana, Bellini se vê afrontado em sua masculinidade pela possível assexualidade de Arlindo, o que lhe provoca uma reação explosiva, deixando-o à mercê de Silvana e de seu desejo:

‘Tudo bem que o homem era um santo, mas onde ele guardava as camisinhas?’ Sei que foi meio ousado de minha parte. Qualquer assunto relativo a sexo parecia sempre um risco em se tratando de Silvana, mas a suposta assexualidade do doutor Arlindo começava a me intrigar.

‘Como assim?’ ela perguntou, corando de repente, e claro, cheia de malícia.

‘Silvana, o doutor Arlindo era o quê? Um padre? Ele não tinha namorada? Será que gostava de homem? Quem sabe o boy do escritório não fazia uns favorezinhos sexuais para o patrão de vez em quando, hein?’

‘Imagina, Bellini.’

‘Qual é, Silvana? Vai me dizer que o homem não transava nunca? Fala a verdade, ele era veado.’

‘De jeito nenhum, Bellini.’

‘De jeito nenhum? Como você pode ter certeza? Ele tinha namorada? Você namorava ele às vezes?’

‘Eu? Claro que não!’

‘Não? Porra, não tem nenhuma revista Playboy aqui! Ele nem sequer se masturbava de vez em quando? Se era tão preocupado com saúde, devia saber que uma ejaculação diária previne o câncer de próstata. E por que motivo ele guardava vaselina, Silvana?’

‘Para com essa baixaria, Bellini! Ele usava vaselina porque corria maratona! Os corredores passam vaselina nas axilas e na virilha pra não assar a pele.’

Vivendo e aprendendo. Um a zero para Sil-Sil. [...] ‘Ninguém vive sem sexo’ A conversa fora longe demais. Silvana me puxou pelo pescoço e me infligiu um beijo longo e sufocante.

‘Você tem razão’, ela disse, sôfrega, ao fim do beijo. ‘Você tem toda razão. Ninguém, vive sem sexo. Menos o doutor Arlindo. Ele simplesmente não gostava do esporte.’ [...]

‘Silvana, Silvana,’ tentei argumentar, mas ela já tinha aberto a minha braguilha. [...] Ela começou a manusear o Lázaro revoltado com uma familiaridade surpreendente para uma velhota solteirona e encalhada. Então abriu a boca e começou a chupá-lo com a maestria de uma prostituta especializada. Deixei meu corpo encostar na parede branca do corredor e gozei tranquilamente dentro da boca de Silvana. Depois, escorreguei pela parede. Ficamos sentados no chão por algum tempo, em silêncio. (BELLOTTO, 2005, loc 858)

A explosão de Bellini, além de cômica, é também reveladora do que o detetive entende por sexualidade: tornar o outro objeto numa relação entre abusador e abusado. A imagem que Bellini traçou sobre Silvana (velhota solteirona e encalhada) dá espaço, nesta passagem, a um personagem mais complexo que surpreende o narrador ao habitar o espaço assexuado de Arlindo e o universo fetichista de Bellini. Ao sucumbir aos truques da secretária, o detetive se torna, conforme ele mesmo afirma, uma vítima das circunstâncias de ser um homem sob o poder sexual de uma hábil predadora.

Longe de ser uma situação única, ao longo do romance notamos que Bellini percebe-se, continuamente, como um objeto sexual nas mãos das mulheres que passam por sua vida. Essa impotência diante de vontades mais eloquentes que a sua acaba contaminando a qualidade de sua investigação do crime. A cada momento em que Bellini encontra um personagem feminino seus pensamentos são, primeiramente, sexuais e, após a fase de encantamento, é justamente esse personagem que traz uma revelação importante para a investigação de Bellini, mais objeto do que sujeito na trama.

A percepção da relevância dos personagens femininos, que acabam se superpondo à investigação sobre o crime, pode ser percebida neste trecho:

Gostaria de me ater à narrativa da diligência, com tudo de impessoal que o termo sugere - estávamos, afinal, em pleno processo de revelação de um enigma, certo? -, mas não há como não me deter em alguns aspectos da minha, digamos assim, relação com Silvana. Apesar de querer manter uma aparência de normalidade, e de fruir os sempre inegáveis efeitos de uma boa gozada, aquilo tinha acabado de vez comigo. Por que o sexo se tornara tão doloroso e frustrante pra mim? Tal qual um Cristo agônico, ao contrário daquele que me encarava com magnanimidade e alguma repreensão, eu padecia de um sentimento terrível: uma vontade urgente de mandar Silvana à puta que a pariu. O jeito maternal com que insistia em passar a mão na minha cabeça, como se eu fosse um menino levado, estava me levando à loucura. A minha vontade era jogá-la pela janela. Em vez disso, abri o armário e continuei com minhas obrigações. (BELLOTTO, 2005, loc 873)

Esta passividade por parte do detetive não condiz com a imagem comumente encontrada em narrativas desse gênero: “aquilo tinha acabado de vez comigo”, é uma afirmação tão dramática quanto melancólica.

Esta compartimentalização entre os sentimentos e a realização do trabalho investigativo encontra eco, também, no romance de Hammett. Em *O Falcão Maltês*, Sam Spade, após uma noite de amor com Brigid, a deixa sozinha em seu apartamento para realizar uma diligência no local, sem o consentimento da moça, com a intenção de verificar suas reais intenções:

O início do dia havia reduzido a noite a uma fina esfumação quando Spade sentou-se. Ao seu lado o suave ressonar de Brigid O'Shaughnessy, tinha a

regularidade daqueles em sono profundo. Spade silenciosamente, deixou a cama, o quarto e fechou a porta. Ele se vestiu no banheiro. Então ele examinou as roupas da garota que dormia, apanhou uma chave achatada de latão do bolso de seu casaco, e saiu. Ele foi à Coronet, adentrando o prédio e o apartamento dela com a chave. Visivelmente não havia algo furtivo sobre sua invasão: ele o fez corajosamente e de forma direta. Audivelmente, sua invasão foi quase imperceptível: ele produziu o mínimo de som possível²⁸. (HAMMETT, 1992, p. 90)

Observamos que, no processo de enunciação desse livro de Hammett, o narrador, embora com as marcas da 3ª pessoa, interfere no relato com colocações pessoais, como ao dizer que “visivelmente não havia algo furtivo sobre a invasão: ele o fez corajosamente e de forma direta”. No entanto, o narrador não permite ao seu leitor conhecer a natureza dos pensamentos de Spade, como ocorre com Bellini em sua narrativa. Cabe, então, uma análise daquilo que não é dito, para que se possa encontrar as semelhanças e diferenças entre os dois detetives.

Spade, em toda a sequência de ações do trecho selecionado, não emite uma só palavra. À primeira vista, pode-se estimar que ele assim age em atenção à moça, que ainda dorme, porém, ao chegarmos à cena da invasão do apartamento de sua cliente, a conclusão é a de que ele ainda desconfia da garota; esse aspecto aproxima-o do discurso de Bellini pelo distanciamento entre o sexo e a confiança na pessoa com quem os detetives compartilharam um momento íntimo. A objetificação do outro está presente nos dois romances, porém, origina-se de pontos diferentes: em *O Falcão Maltês*, o jogo é muito mais complexo do que parece: Brigid seduziu Spade, que se deixou seduzir para ter tempo, pela manhã, para vistoriar o quarto da moça.

A compartimentalização entre os sentimentos e o senso de obrigação profissional ocorre nos dois personagens envolvidos, Spade e Brigid, por meio de uma narrativa fria, que afeta o leitor criando um distanciamento inevitável. O foco do narrador de Hammett está na eficácia dos movimentos, invisíveis e inaudíveis de Spade, é isso que pode ser percebido como um contraponto ao ruído de suas maquinacões secretas e dúvidas quanto à idoneidade de Brigid.

Teria ele se deixado seduzir desde o início, por ter notado algo em Brigid que despertou sua confiança? Desde quando havia ele planejado a invasão do apartamento de sua cliente? Teria a noite íntima despertado outras dúvidas quanto ao caráter da *femme fatale*?

Em Bellini e os espíritos, por sua vez, a idoneidade de Silvana não tem ligação direta com a investigação, mas é colocada como algo inusitado vindo de uma senhora “velha e

²⁸ Beginning day had reduced night to a thin smokiness when Spade sat up. At his side Brigid O’Shaughnessy’s soft breathing had the regularity of utter sleep. Spade was quiet leaving bed and bedroom and shutting the bedroom-door. He dressed in the bathroom. Then he examined the sleeping girl’s clothes, took a flat brass key from the pocket of her coat, and went out. He went to the Coronet, letting himself into the building and into her apartment with the key. To the eye there was nothing furtive about his going in: he entered boldly and directly. To the ear his going in was almost unnoticeable: he made as little sound as might be.

encalhada”, como a descreve Bellini. Seus atos de sedução não são produtos de uma maquinação com a intenção de distrair o detetive. No romance de Bellotto, as intenções dessa primeira face da *femme fatale* são tão claras que inibem qualquer contestação por parte do detetive - narrador, habituado a reservar seus comentários sexuais à sua interação silenciosa com o leitor. Silvana é capaz de transitar entre o tom sério da diligência e o jocoso, que permeia as suas intenções sexuais em relação ao detetive.

Nos dois casos, a face sedutora da *femme fatale* evidencia que os detetives, tanto Spade quanto Bellini, têm a heroicidade abalada. Ao invés de uma senhora recatada, em luto pelo seu patrão, Bellini encontra uma devoradora de homens de meia idade; ao invés de uma donzela em perigo, Spade compartilha sua cama com uma assassina fria e calculista. A vulnerabilidade do detetive é evidenciada pela presença da *femme fatale*, em ambos os romances, que inscreve a narrativa em um contexto de desconfiança constante por parte do leitor, apesar da ingenuidade do detetive diante da *femme fatale*,

3.6 Brigid O’Shaughnessy e Tatiana: a *femme fatale* como vítima

Mas nem tudo são maquinações. O sentimento de Spade por Brigid é honesto, até onde podemos vislumbrar suas manifestações. Ao final do romance, ele afirma que após ela cumprir a sua sentença, ele a esperará, para que possam vivenciar o que ele acredita ser um grande amor interrompido pela necessidade de cumprir a lei. Um apelo ao espírito resgatador do detetive é feito, e ele, como idealista que é, não pode se negar a isso:

Eu sei que não é justo de minha parte. Mas seja generoso, Sr. Spade, não me peça para ser justa. Você é forte, habilidoso, corajoso. Você pode me doar um pouco de sua força, engenhosidade e coragem, certamente. Ajude-me, sr. Spade. Ajude-me porque eu necessito tanto de sua ajuda, e por que se você não me ajudar onde encontrarei alguém que o faça? Ajude-me, eu não tenho o direito de pedir que me ajude cegamente, mas o faço mesmo assim. Seja generoso, Sr. Spade. Você pode me ajudar. Ajude-me²⁹. (HAMMETT, 1992, p. 35)

Spade responde com seu usual sarcasmo, velando a sua real preocupação com a moça em perigo. No entanto, a cena termina com Spade apanhando alguns trocados das mãos de Brigid e prometendo fazer o melhor para mantê-la a salvo. Esse apelo feito pela

²⁹ I know this isn't fair of me. But be generous, Mr. Spade, don't ask me to be fair. You're strong, you're resourceful, you're brave. You can spare me some of that strength and resourcefulness and courage, surely. Help me, Mr. Spade. Help me because I need help so badly, and because if you don't where will I find anyone who can, no matter how willing? Help me. I've no right to ask you to help me blindly, but I do ask you. Be generous, Mr. Spade. You can help me. Help me.

femme fatale e o seu efeito sobre o detetive é algo presente no discurso detetivesco, acreditamos, devido à sua intenção de revelar que o protagonista, em verdade, deseja redimir a *femme fatale*, de forma a validar seus conceitos de dignidade, honestidade e coragem, diante de um mundo absolutamente corrompido.

Desse desejo de remissão nasce uma ligação entre o detetive e a *femme fatale*, o que o leva a inseri-la em sua vida, colocando a sua própria em risco por ela, quantas vezes forem necessárias. Ela é a salvação do detetive, que se vê constantemente naufragando entre atos de violência e abusos de autoridade.

Em *Bellini e os espíritos*, a face romântica da *femme fatale* é representada por Tatiana, uma jovem de dezessete anos que se aproxima de Bellini logo após ele ter sido assaltado e perdido o relógio de pulso, que era sua única lembrança do falecido pai. Sobre a ponte que liga os dois lados do bairro da Liberdade, ele é abordado pela menina:

‘Tudo certo aí?’
A voz era mais fina que a do ladrão com cara de bancário. Mais suave também. Voz de mulher. Outro assalto? Nunca fui desses que duvidam de que um raio pode cair duas vezes no mesmo lugar. Bom, eu ainda tinha a carteira. E as roupas.
‘Suicídio não tem nada a ver.’
Olhei para ela: japonesa.
‘Eu não estava pensando em me matar.’
‘Mas ta com cara.’
‘Essa cara eu tenho sempre.’
Além de japonesa era muito jovem. E sorria.
‘Você não vai me assaltar, vai?’, perguntei.
‘Claro que não. Eu tenho cara de assaltante?’
‘Acabei de ser assaltado e o assaltante também não tinha cara de assaltante.’
‘Ele te machucou? (BELLOTTO, 2005, Loc 632)

Nesse diálogo, a melancolia de Bellini é afirmada por meio de uma frase que o define: “Eu tenho sempre essa cara”. Revela-se aí mais do que a imagem do rosto do detetive, a forma que escolhe de mostrar-se ao mundo. Ao invés de ocultar suas fragilidades, Bellini as revela a cada momento. Enquanto os demais personagens o ridicularizam, como Dora Lobo, ou se aproveitam dele, como Silvana, Tatiana oferece ajuda e demonstra uma preocupação aparentemente genuína.

Até a chegada de Tatiana, Bellini havia sido ridicularizado pela chefe, pelos membros do IML e enviado em uma busca por informações a respeito de um advogado cuja vida parecia perfeita. No romance, essa é a sua primeira interação com um personagem que não ocorre em razão de sua profissão. Aos olhos de Tatiana, Bellini é apenas um homem com semblante triste, um estranho. E, aos olhos dele, Tatiana é uma raridade, uma chance de se apegar a algo não maculado pelo mundo ao seu redor:

'Nunca fui assaltada, sabia? Os ladrões devem perceber que eu não tenho nada de valor.' Tem a juventude, eu poderia ter dito. Mas, além de pedante, a frase soaria ridícula e melancólica. Ela não precisava saber que eu era pedante, ridículo e melancólico. Ainda não, pelo menos. (BELLOTTO, 2005, loc 647)

O reconhecimento das características negativas de Bellini, que o definem assim como os demais detetives do gênero, são aqui explicitadas pelo próprio personagem-narrador. O que nos leva à percepção de sua capacidade auto analítica que, ao invés de exigir do leitor uma formulação crítica a seu respeito, oferece-lhe apenas a função de concordar ou discordar da sua autoavaliação.

A enunciação das limitações de Remo Bellini realizadas em primeira pessoa por uma escolha estilística do autor, serve como uma interrupção da investigação criminal, abrindo espaço para uma segunda narrativa mais pessoal, de cunho romântico:

'Vamos lá, Tati. Afinal você acabou de salvar a minha vida'. Golpe baixo. O que deixaria uma garotinha mais lisonjeada do que saber que acabara de salvar a vida de um semi-calvo recém-assaltado idiota de meia-idade? Metido a galanteador, ainda por cima.

[...] 'Caramba, Tati, fui assaltado, preciso conversar com alguém!' A questão, sempre, é encontrar o argumento certo (BELLOTTO, 2005, loc 661)

A auto depreciação de Bellini faz parte de seu jogo de sedução. O que nos leva à conclusão de que sua inferioridade, sentida e explicitada no decorrer da narrativa, é a forma que escolhe para se destacar, numa atitude comumente associada a personagens femininos, mesmo dentro da literatura detetivesca. Se nos deslocarmos para o plano autoral, a introdução de Tatiana na trama, coloca o narrador-personagem Bellini na posição de uma donzela em perigo e a menina na posição neutra, normalmente ocupada pelo detetive, somente para, logo em seguida, inverter as posições ao revelar a verdadeira natureza profissional de Tatiana e a masculinidade de Bellini:

Durante o jantar soube que ela cursava o terceiro ano do segundo grau e se preparava para ingressar na faculdade de educação física. Gostava de esportes, lutava *aikidô* e se interessava por medicina alternativa, *shiatsu*, acupuntura e coisas do gênero. (BELLOTTO, 2005, loc 1184)

Tatiana é enunciada como uma garota normal de uma metrópole como São Paulo. Suas ambições são bem diferentes daquelas presentes no universo de crimes em que Bellini está inserido e não há o aspecto físico e sexual em pauta, como ocorre no universo da *femme fatale*. Em O Falcão Maltês, a entrada de Brigid O'Shaughnessy é ricamente descrita com base em seu aspecto físico e o efeito que tem sobre Spade, o detetive.

Nesse primeiro momento, em que a vilã usa o nome Wonderly, Brigid é descrita como uma moça inocente, vítima das circunstâncias, procurando por uma irmã que sofre nas mãos do marido violento. Sua voz, “articulada minimamente”, denota uma fragilidade que tem a intenção de comover o detetive.

Em Bellini e os espíritos, por outro lado, a comoção do detetive parte de sua inaptidão por fazer-se claro a Tatiana, devido às diferenças de idade que os separa:

Seria difícil explicar para Tati que eu era de um tempo em que chefes de cozinha, estilistas e disc-jóqueis ainda não eram considerados gênios ou expoentes da raça, mas sim apenas os caras que preparavam a comida, costuravam as roupas ou botavam música para tocar no salão. Uma pessoa poderia me encontrar facilmente num necrotério, num centro espírita ou na porta de uma academia de aikidô. Não numa rave. (BELLOTTO, 2005, loc 1209)

Um homem fora do tempo. A idade de Remo Bellini não é mencionada no romance, mas, ao invés disso, ao leitor são oferecidos apenas alguns indícios por meio de comentários, ora melancólicos, ora cômicos, sobre sua sensação de não pertencimento ao tempo em que vive. Os locais sugeridos por Bellini como sendo parte de seu cenário comum, são referências associadas a outras cenas do romance: o necrotério, onde ele encontra o corpo de Arlindo; o centro espírita, onde ele tem o primeiro contato com a vida espiritual de Arlindo e suas boas ações; e a porta da academia, onde ele encontra Tatiana para um segundo encontro. Desses três lugares, dois estão ligados à vida profissional do detetive e o terceiro à sua vida íntima.

O jogo proposto pelo autor implícito por meio do narrador e dos personagens envolvidos na trama realiza-se por meio da manipulação da enunciação do par *femme fatale* e detetive, da seguinte forma:

1. Bellini é colocado em perigo e é resgatado por Tatiana.
2. Bellini usa da fragilidade de sua posição a fim de seduzir Tatiana e pedir sua ajuda.
3. Tatiana se deixa seduzir, cativada pela fragilidade de Bellini.
4. Tatiana convida o detetive para habitar o seu mundo.
5. Bellini se surpreende com o conhecimento criminal de Tatiana.
6. Bellini é surpreendido pelo pragmatismo de Tatiana.

Para melhor analisar os três últimos aspectos desse jogo, selecionamos trechos do romance em que o enunciado *femme fatale* se alterna entre os personagens. No primeiro, Bellini e Tatiana vão a um hotel, selecionado pela garota, e a cena revelará não apenas a ingenuidade do detetive, mas também o domínio de Tatiana sobre o lugar; indício para o surgimento de uma outra Tatiana, ao final do capítulo:

O hotel não era o Hilton, mas dava para o gasto. A decoração era de inspiração árabe, tipo mil e uma noites, com desenhos de odaliscas, arcos e imitações de tapetes persas. Os espelhos nas paredes e no teto não escondiam a real função do lugar, um motel para encontros amorosos. A televisão pendurada no alto de uma das paredes, além dos canais normais, apresentava uma vasta programação de filmes pornográficos brasileiros. Tati escolheu um deles — uma verdadeira obra-prima do mau gosto e da indigência de recursos — e tirou o volume. Depois sintonizou o rádio numa estação FM, dessas em que um locutor metido a engraçadinho toca músicas sem graça nenhuma. ‘Tira a roupa e deita aí que eu vou te fazer uma massagem’, disse (BELLOTTO, 2005, loc 1271)

Toda a ambientação já sinaliza o que Tatiana faz para sobreviver. A escolha do hotel, do filme e a oferta de massagem, apesar de serem signos ligados à prostituição, são descritos pelo narrador - detetive como meros elementos pertencentes à cena. A percepção da ingenuidade de Bellini passa então a ser o foco da narrativa, neste momento, guiando o leitor ao entendimento de que o detetive não é muito diferente do homem comum quando seduzido por uma mulher:

Mas pra assaltar aqui tem que pagar pra eles. Pra assaltar, pra vender contrabando, pra fazer qualquer coisa aqui na Liberdade tem que pagar dinheiro pra máfia.’
‘Ele era do PCC.’
‘É tudo a mesma coisa. Eles fazem negócio entre si.’
‘Como você sabe disso?’
‘Todo mundo sabe. Pergunta pra qualquer comerciante aqui do bairro. (BELLOTTO, 2005, loc 1282)

Mais uma parte do véu que encobre a real natureza de Tatiana é revelada por ela mesma: o conhecimento da violência e crimes que ocorrem no bairro da Liberdade são pontuados pelo personagem com uma naturalidade tal que desvia a percepção de Bellini sobre a sua origem.

O enunciado da *femme fatale* foge à compreensão dualista do detetive, cujos julgamentos de valor não têm efeito sobre a forma com que a violência acontece no universo em que Tatiana está inserida. A sua naturalidade ao narrar a cena violenta do bairro da Liberdade encontra eco na forma com que Brigid O’Shaughnessy, prestes a ser desmascarada por Spade, relata as ações que permeavam o mundo onde habitava:

Havia um rumor em Hong Kong de que ele havia chegado à cidade como guarda costas de um apostador que teve que abandonar os Estados Unidos, e de que o apostador em questão havia então desaparecido. Diziam que Floyd sabia do desaparecimento. Eu não sei. O que eu sei, é que ele sempre saía armado até os dentes e nunca ia dormir sem cobrir o chão ao redor de sua cama com pedaços amassados de jornal, para que ninguém pudesse entrar silenciosamente em seu quarto.”
“Você escolheu um tipo interessante para brincar.”

“O tipo que poderia ter me ajudado,” ela disse simplesmente, “se ele tivesse sido leal³⁰. (HAMMETT, 1992, p. 38)

Por fim, temos a revelação de que para Tatiana o encontro havia sido apenas mais um de seus programas. Como a narrativa parte da focalização de Bellini, a descrição de seu despertar, ainda no quarto de hotel, é colocada em contraponto à pressa de Tatiana em finalizar a transação:

‘Fala a verdade, Bellini. Você é casado.’
‘Eu?’
‘Não engoli aquela história de que você tinha parentes hospedados em casa. Desculpa típica de cara casado.’ Ela levantou da cama e começou a se vestir.
‘Eu estava com vergonha de levar você pra minha casa, a descarga está com defeito e a geladeira vive vazia. Mas não sou casado. Já fui.’
‘Papo furado.’
‘Quer ir até a minha casa agora e conferir?’
‘Eu conheço essa conversa.’
‘Você conhece tantos homens casados assim, pra saber como eles agem ou deixam de agir?’
‘Eu conheço todos os tipos de homem. Deixa pra lá, estou atrasada.’ Ela acabou de se aprontar, pegou a bolsa e olhou para mim. ‘Foram quinhentos reais’, disse.
Dei risada, embora não tivesse entendido a piada.
‘Estou falando sério, meu. Quinhentos reais.’
‘Pelo quê?’
‘Pela massagem.’
‘Você é massagista?’
‘Faço programa. Você não tinha percebido? (BELLOTTO, 2005, loc 1334)

Em *O Falcão Maltês*, em uma cena que, coincidentemente, ocorre também em um quarto de hotel, onde temos Spade e seus conceitos de moralidade sendo questionados por Brigid. A ideia original de que Brigid era uma moça inocente cai por terra, assim como o conceito de que ela era uma forma de redenção para o detetive envolto em violência.

Do mesmo modo que Tatiana se transforma de “boa samaritana” em prostituta juvenil, Brigid, aos olhos de Spade, passa de donzela em perigo para cliente pagante. É aí que se encontra a inversão de atribuições aos personagens: enquanto o narrador de Hammett relata uma cena em que Brigid seduz Spade e, ao final, se vê obrigada a revelar-lhe a verdade e comprar seus serviços. O narrador – personagem Bellini desloca o leitor da sua estratégia de sedução de Tatiana até ser surpreendido pelo pagamento dos serviços de uma adolescente que se prostitui.

³⁰ They said Floyd knew about his disappearing. I don't know. I do know that he always went heavily armed and that he never went to sleep without covering the floor around his bed with crumpled newspaper so nobody could come silently into his room.” “You picked a nice sort of playmate.” “Only that sort could have helped me,” she said simply, “if he had been loyal.”

A astúcia de Tatiana tem semelhanças com a de Spade, assim como a falsa inocência de Brigid tem com a real ingenuidade de Bellini. Porém, as inversões não são tão claras ou definidas quanto se pode imaginar. Tatiana, como dissemos no início, traz consigo signos pertencentes à *femme fatale* e seu apelo ao que há de mais idealista no âmago do detetive. A desilusão sofrida por Bellini quanto à natureza do interesse da menina por ele é comparável à desilusão que Brigid sofre ao se ver obrigada a pagar Spade por um serviço que ela acreditava conseguir com suas simulações de inocência.

Tatiana representa a face inocente da *femme fatale* e a compartilha com Bellini, ultrapassando as barreiras de “gênero” masculino - feminino, iniciadas por Hammett e perpetuadas por outros autores. Na narrativa tecida pelo detetive Bellini, o par *femme fatale* - detetive se transforma e os elementos que o compõem se tornam transitórios, sem que a qualidade da representação seja perdida.

Por mais que os detetives de Hammett e de Bellotto estejam distantes temporal e culturalmente, o discurso de ambos se aproxima no que se refere à representação da mulher como corruptora, sedutora e criminosa, sob a denominação de *femme fatale*.

3.7 Brigid O’Shaughnessy e Cinyra Dias Falcão: a face criminosa da *femme fatale*

A ideia inicial de que o gênero detetivesco colocaria o personagem feminino acima da corrupção que cerca o detetive, preservando-o em uma “torre de marfim”, está presente em O Falcão Maltês e, também, em *The Big Sleep*, de Raymond Chandler, e em *A Grande Arte* (1983), de Rubem Fonseca, e em diversos outros romances pertencentes ao gênero detetivesco e policial. Para que o personagem feminino adentre ao universo corrompido do detetive, é necessário que algo se quebre em sua representação de pureza. Uma mácula se aloja em seu centro e conduz suas ações, valendo-se de sua aparência sedutora e do efeito que tem sobre o detetive.

Aqui entra a segunda característica que compõe o enunciado da *femme fatale*; o termo “*fatale*”, que promove a morte de algo no universo do detetive. Em O Falcão Maltês, por exemplo, Sam Spade, o detetive, ao ver-se obrigado a entregar Brigid às autoridades para salvar a própria pele, encara a ruptura com a autoimagem, que deu suporte às suas ações até aquele momento.

A imagem de Spade, cuidadosamente elaborada pelo narrador de O Falcão Maltês, objeto de foco dentro da narrativa composta por um jogo de distanciamento e proximidade, é

a de um herói que navega sem dificuldade por São Francisco em razão de sua tendência a agir como o fazem os vilões. Ele se gaba por ser capaz de lidar com o promotor de justiça corrupto e com os policiais que desejam colocá-lo na cadeia a todo custo, sem perder sua liberdade ou sofrer danos na sua reputação. No entanto, na sua última interação com Brigid, Spade percebe que sua moral é muito menos maleável do que ele esperava:

Ela colocou suas mãos sobre as maçãs de rosto de Spade e puxou-o para baixo novamente. 'Olhe para mim,' ela disse, 'e me diga a verdade. Você teria feito isso se o falcão fosse real e você tivesse recebido o seu dinheiro?'

'Que diferença faz isso, agora? Não tenha tanta certeza de que eu sou tão malandro quanto deveria ser. Esse tipo de reputação pode ser bom para os negócios, trazendo os serviços mais caros e facilitando a relação com o inimigo³¹. (HAMMETT, 1992, p. 215)

A percepção dessa vulnerabilidade, é tecida por meio de um diálogo que se estende por todo o penúltimo capítulo do romance. Repetidas vezes Brigid coloca a lealdade de Spade a ela à prova, diante dos outros personagens, que acabam revelando, também, a faceta de bandidos, igualmente enganados pela *femme fatale*. Brigid perde a sua aura de bondade aos poucos, ao mesmo tempo em que a sua real natureza se revela ao detetive e ao leitor.

Deslocando-nos, agora, para Bellini e os espíritos, percebemos a presença de um outro personagem feminino: Aracy, que é o primeiro nome assumido pelo personagem que, sem que o leitor saiba, é o sujeito enunciativo do Prólogo. A sua entrada na narrativa de Bellini surge primeiramente de forma anônima e deslocada cronologicamente. Ao ler suas palavras, o leitor não tem como saber se é um homem ou uma mulher.

O que se pode notar é que esse sujeito não está sozinho na cena. O leitor descobre, no decorrer do romance, que Aracy está sempre acompanhada por Alanzinho, uma criança com deficiência mental, que mora no centro espírita que Aracy e Arlindo frequentavam. A frase misteriosa dita no diálogo do Prólogo - "Mande lembranças para a Cybelle" (op.cit.) - só mais à frente saberemos de que se trata de uma ironia por parte da assassina, ao despedir-se de Arlindo como quem se despede de alguém em uma circunstância comum; no entanto, essa frase carrega um motivo de vingança.

A alusão de Bellini à beleza perdida de Aracy, em sua primeira interação com ela, denota que se trata de um personagem cujo passado deixou marcas inegáveis aos olhos do detetive. Dada a tendência do narrador de notar, primeiramente, os aspectos sexuais de personagens do sexo feminino, vale atentar para o fato de que, tratando-se de Aracy, a atra-

³¹ She put her hands up to his cheeks and drew his face down again. 'Look at me,' she said, 'and tell me the truth. Would you have done this to me if the falcon had been real and you had been paid your money?' 'What difference does that make now? Don't be too sure I'm as crooked as I'm supposed to be. That kind of reputation might be good business—bringing in high-priced jobs and making it easier to deal with the enemy.

tividade feminina parece distante e intocável para Bellini. O passado de Aracy é apresentado a Bellini de forma enigmática, em uma sessão espírita:

Foram esses os acontecimentos que culminaram naquele momento terrível, digno de pesadelo, em que o doutor Rubens, ou quem quer que se apoderara dele, com o dedo apontado e os olhos arregalados para mim, repetiu: 'O investigador!'. Minha vontade era sair correndo, mas o medo, esse grande encorajador, me paralisou na cadeira. 'O investigador...', prosseguiu Rubens, '... ah, o investigador deve prestar atenção no espírito que gosta de voar...' Rubens calou-se de repente. Fechou os olhos, e o silêncio voltou a ocupar a sala escura. Passaram-se alguns segundos longos e tensos. Espírito que gosta de voar? Que onda. (BELLOTTO, 2005, loc 1071)

Como dissemos no primeiro capítulo, em que apresentamos a evolução histórica do gênero detetivesco, o detetive é o paladino que deve restaurar a ordem no mundo em que vive. Ele é equipado com habilidades e experiências que fogem aos demais personagens e é, em razão disso, colocado diante de um inimigo com ambições impensáveis e imprevisíveis.

A assassina, em Bellini e os espíritos, é apresentada ao detetive com indícios de algo que ultrapassa suas habilidades profissionais. A vilã desse romance possui atributos que lhe permitem se esquivar do detetive até o último momento da narrativa:

'E as pessoas que estavam na mesa, quem eram?'
Gente que perdeu filhos. Os que estavam à minha direita, dona Úrsula e o senhor Cláudio Fuchs, perderam um filho adolescente num acidente de motocicleta. A moça que estava à minha esquerda, a Isa, tinha uma filha que morreu de leucemia há menos de um ano. 'Era um bebê ainda, mas a Isa sofreu muito.'
'E a outra mulher? Conheço ela de algum lugar.'
'A Aracy. Você tinha acabado de vê-la, no refeitório, dando de comer ao Alanzinho. De todos ali, era a mais próxima do Arlindo. (BELLOTTO, 2005, loc 1093)

O disfarce criado pela assassina, como o diálogo acima evidencia, não apenas permitiu que ela se aproximasse de Arlindo sem ser identificada, como também lhe conferiu uma reputação muito semelhante à do homem a quem desejava matar. A comparação é válida, uma vez que, em se tratando de romances detetivescos, o contraste entre os valores das vítimas e a ausência de valores do criminoso é mencionado não apenas como uma justificativa para o ato criminal, mas também como forma de exaltar a inocência das vítimas.

É nesse sentido que Aracy, depois revelada como a assassina, era capaz de levar uma vida exatamente como a de Arlindo, repleta de boas ações e com o respeito da comunidade como recompensa. No entanto, o motivo que a levou a toda essa estratégia para assassinar Arlindo, permanece oculto até o final da narrativa, embora a descoberta de Bellini sobre a coleção de fotos de crianças assassinadas que Arlindo mantinha, tenha sido uma

pista muito significativa, à qual o leitor só dará o devido valor quando tiver outros elos dessa cadeia, mais à frente.

Enquanto as habilidades físicas do detetive, no decorrer de sua narrativa, são exaltadas como algo que o destaca dos demais, a *femme fatale* tem em seu arsenal uma gama de artifícios atribuídos, comumente, a personagens do gênero feminino. No caso de Aracy, a sedução exercida sobre Bellini se dá em razão da interpretação do detetive sobre a sua beleza e sobre a forma com a qual ela subverte as relações construídas ao redor de uma imagem que não condiz com seu interior monstruoso.

Em *O Falcão Maltês*, por exemplo, Brigid assassina o parceiro de Spade, Miles, com o auxílio da confiança que havia inspirado no rapaz. Da mesma forma, ela levou Spade a caminhar em círculos na investigação, de modo que, ao final, ela se vê forçada a executar não apenas o homem que acusara de ser um criminoso (Thursby), mas também Miles, e, além disso, estimular Spade a protegê-la em memória do amigo morto. Ao narrar a forma com que Brigid executou Miles, Spade revela até onde a dissimulação da assassina pode ser usada em benefício de sua ambição desmedida:

Mas ele teria te acompanhado, anjo, se ele tivesse certeza de estar sozinho. Você era a cliente dele, portanto, ele não pensaria duas vezes antes de abandonar o serviço de perseguição, se você se aproximasse e pediu para que ele te acompanhasse. Ele era burro o suficiente para isso. Ele teria a olhada da cabeça aos pés e lambido os lábios, sorrindo de orelha a orelha, e então, você poderia ficar tão perto dele o quanto quisesse, no escuro, e enfiar uma bala nele com a arma que você havia retirado de Thursby, naquela noite³². (HAMMETT, 1992, p. 208)

A perda da confiança existente entre Brigid - cliente e detetive é paralela à cena em que Spade adentra o apartamento da garota sem ser notado e sem fazer ruído. Onde ele é forte e ágil, Brigid é astuta e sedutora. Esse padrão é presente em alguns outros romances detetivescos. Em *Bellini e os espíritos* não é diferente. Ainda sob o disfarce de Aracy, a assassina subverte a confiança que recebe daqueles ao seu redor e os envenena exatamente quando suas maquinações começam a ser descobertas:

Cinyra Dias Falcão era um nome escrito à mão pelo doutor Rubens, numa folha avulsa de papel ofício encontrada dentro de um livro, sobre sua escrivãzinha. Além do nome, mais duas frases: '27 de Maio de 1972' e 'Ligar para o Bellini'. O livro era uma edição comemorativa de aniversário da empresa aérea Varig. A página exibia uma foto preto-e-branco de uma tripulação ao lado de um Boeing, na pista do aeroporto de Brasília, em algum dia

³² But he'd've gone up there with you, angel, if he was sure nobody else was up there. You were his client, so he would have had no reason for not dropping the shadow on your say-so, and if you caught up with him and asked him to go up there he'd've gone. He was just dumb enough for that. He'd've looked you up and down and licked his lips and gone grinning from ear to ear—and then you could've stood as close to him as you liked in the dark and put a hole through him with the gun you had got from Thursby that evening.

ensolarado dos anos 70. Em volta do rosto de uma das aeromoças - uma moça loura e sorridente, usando óculos escuros -, o doutor Rubens tinha desenhado um círculo com a caneta. (BELLOTTO, 2005, loc 3091)

A morte de Rubens, o líder do centro espírita frequentado por Arlindo, denota que a responsável pela morte do advogado não encontra problemas em repetir o crime contra outras pessoas. A identidade da assassina começa a ser desvendada caso o leitor faça a associação com a frase dita há um tempo numa sessão espírita: “o investigador deve prestar atenção no espírito que gosta de voar”. Os espíritos como auxiliares do detetive, provavelmente, deslocam o modelo da tradição detetivesca neste romance brasileiro Bellini e os espíritos.

E eis como chegamos à aeromoça (“o espírito que gosta de voar”) da fotografia da tripulação da Varig, cujo rosto em destaque nos conduz à verdadeira identidade de Aracy, Cinyra, a aeromoça do passado. No momento em que Bellini vai à busca de provas no Centro espírita, é interceptado por Aracy-Cynira:

‘Desculpe. Não estou lembrando do seu nome...?’
‘Bellini.’
‘Bellini, isso. Minha memória está péssima. É a idade.’
‘Não tem problema. Nós nos conhecemos em situações muito tensas. Um enterro, uma sessão espírita e um depoimento na delegacia. (BELLOTTO, 2005, loc 3275)

A dissimulação de Aracy, que sabemos ser uma de suas armas tanto quanto a pistola que Bellini carrega no bolso de seu casaco, é utilizada de forma a cativar uma certa simpatia. Bellini, ao desculpá-la pelo falso lapso de memória, evoca os três lugares onde eles já haviam se encontrado - “Um enterro, uma sessão espírita e um depoimento na delegacia” - não apenas situações, mas estados de espírito ligados a consequências de atos extremamente violentos como o assassinato de alguém.

Aracy surge na narrativa de Bellini somente em momentos carregados de profunda violência. O enterro de Arlindo, a sessão espírita, onde se busca contato com aqueles silenciados pela violência da morte, e na delegacia de polícia, uma instituição que tem a função de conter a violência em suas formas mais cruas.

A presença de Aracy na trama se faz obliquamente, de forma ser pouco notada pela narração do detetive Bellini, e isso desde o prólogo, como já observamos. Isso segue uma das regras do gênero detetivesco em que o responsável pelo crime cometido e o detetive, em verdade, caminham lado a lado, um ocultando as provas de sua ação violenta e o outro tentando desvendá-las.

A violência de que Aracy é capaz não tem apenas efeitos físicos. Ela não seria percebida como real se assim o fosse. O autor ao elaborar a trama da sua busca por vingança,

articulou três elementos presentes, normalmente, no discurso detetivesco: o abuso de seres menos afortunados para a realização de seus crimes; o assassinato de um inocente; a redução das habilidades do detetive através de uma postura amoral do criminoso.

A utilização de deformidades físicas e mazelas mentais como dispositivos que permitem a entrada da violência e da maldade é recorrente na literatura detetivesca, desde os seus primeiros contos e romances publicados em revistas norte americanas, como a *Black Mask*. Em *The Snarl of the Beast* (1921) de John Daly, através de seu detective, informa-nos que o *Beast* em questão, tem braços longos demais e um olhar que denota uma malícia digna de um animal irracional:

[...] Eu tentei dar uma olhada por cima do ombro puído do rapaz pra melhor enxergar o rosto por baixo do chapéu marrom. O que eu consegui ver, era um mapa feio da maldade. Olhos brilhantes como de animais; lábios grossos sobre uma papada pesada que se perdia dentro do colarinho do casaco, que estava abotoado ao redor de seu pescoço. Mas foram seus braços que me chamaram a atenção. Eles tinham a envergadura de um gorila³³. (DALY, 1921, p. 6)

Ao longo da narrativa de *Race Williams*, o detetive de Daly, o leitor é apresentado ao vilão como a um animal em fuga, disposto a tudo para impedir que o detetive o faça pagar por seus atos. Em *Bellini e os espíritos*, temos Alanzinho, descrito pelo detetive em detalhes, após ser deixado na cozinha do centro espírita, enquanto Aracy procurava as chaves da biblioteca:

[...] ‘Você me acompanha até a cozinha? A chave da biblioteca está na minha bolsa. Estou fazendo uns docinhos com o Alanzinho. Lembra dele?’ Aquela era uma criança inesquecível. Deformada, barulhenta. Seria a última pessoa que eu gostaria de encontrar naquela tarde. Mas eu não estava na posição de escolher quem eu queria ou não encontrar. ‘Claro.’ [...] Alanzinho estava na cadeira de rodas, mexendo nos brigadeiros sobre uma mesa grande de madeira. Quando me viu começou a gritar palavras ininteligíveis e a se debater na cadeira, balançando os braços. Um dos brigadeiros caiu no chão. ‘Úúú... úúú!’ ‘Ele gostou de você’, disse Aracy abaixando-se para apanhar o brigadeiro. A visão daquele menino me incomodava, mas tentei ser simpático e sorri para ele. ‘Tudo certo, Alanzinho?’ Ele pegou um dos brigadeiros de cima da mesa e me ofereceu. ‘Tááá... tááá...’ ‘O Alan quer que você experimente o brigadeiro que ele fez.’ ‘Muito obrigado, acabei de almoçar.’ ‘Se você não provar ele vai ficar triste’, disse Aracy. Eu não tinha como escapar daquela. Comi o brigadeiro. Doce, insuportavelmente doce, mas fiz uma cara de satisfação e engoli a gororoba. Fiz um sinal de positivo para Alanzinho. ‘Está ótimo’, eu disse. Ele começou a bater palmas e continuou gritando palavras sem sentido. ‘Úúú... úúú...’ ‘Vi como ele ficou feliz?’, disse Aracy. Ela parecia entender a linguagem do menino. Pedi um copo d’água. Aracy me mostrou onde ficavam os copos e o filtro de cerâmica. En-

³³ [...] I tried to peer over the shabby man’s shoulder and get a look at the face beneath the brown cap. It was an ugly, evil map- what I could see of it. Gleaming, shining animal-like eyes; thick lips above heavy jowls, that were lost in the collar of the great coat which was buttoned tightly about his neck. But his arm was the thing. He had a reach on him like a gorila.

chi um copo e bebi. O brigadeiro era tão doce que comprometia o sabor da água. 'Já que você gostou, vou embrulhar uns brigadeiros pra você levar pra casa.' [...] Aracy saiu por uma porta diferente da que eu tinha entrado. Alanzinho ficou quieto de repente e olhou sério para mim. Aquilo me incomodou terrivelmente. "Quer água?", eu perguntei, na falta de outra coisa para dizer. Ele não falou nada e continuou me olhando. Ficamos naquela situação por alguns minutos intermináveis (BELLOTTO, 2005, loc 3300)

Os adjetivos utilizados pelo narrador para descrever Alanzinho, "inesquecível, deformada, barulhenta", não apenas denotam uma falta de empatia por parte do detetive, como também o grau em que foi afetado por um personagem cuja aparência foge ao seu padrão estético. Bellini é superficial, masculinamente superficial. Sua visão de mundo tem o seu centro melancólico na frustração sentida, pesadamente, ao buscar na beleza feminina, no sexo e, em seu trabalho, uma justificativa para seus códigos internos de conduta. O bizarro, o grotesco e o injusto causam perplexidade no detetive.

Alanzinho acompanha Aracy em todos os momentos. Ele está presente quando Arlindo recebe o copo com arsênico e conhece a forma pela qual Aracy executa suas vítimas: através de brigadeiros envenenados. A gentil oferta de doces ao detetive, por parte do garoto, à luz dessa informação somente revelada nas páginas finais do romance, ganha ares de ameaça, de tentativa de homicídio, conferindo ao leitor uma visão pavorosa do escopo dos efeitos da presença de Cinyra, disfarçada como Aracy, tem sobre o cenário em que está inserida.

O segundo elemento, o assassinato de um inocente, é articulado pelo autor implícito no decorrer do romance, desde a sua entrada na narrativa do detetive, até sua saída, através das mãos de Cinyra, de forma a deixar para o leitor a percepção do vazio que fica na vida pessoal de Bellini, após a morte da garota: "A última vez em que eu convidara uma mulher para me acompanhar na lasanha dominical de Lívia Bellini, meu pai era vivo, e eu tinha um monte de cabelo e uma barriga lisinha e dura". (BELLOTTO, 2005, loc 2799)

Tatiana traz consigo uma fuga do mundo violento em que vive Bellini e, também, uma chance de reconciliação entre o passado do detetive e seu presente. O deslocamento temporal e emocional tão fortemente sentido por Bellini é suavizado pela presença de Tatiana, que, em oposição aos efeitos da presença de Aracy / Cinyra, promove reparações profundas na narrativa do detetive.

Voltando ao primeiro encontro entre os dois personagens, diante da ponte no bairro da Liberdade, após Bellini ter o relógio, que era uma relíquia de família, roubado, os efeitos reparadores da presença de Tatiana podem ser notados na cena de desenlace do minidrama iniciado com o assalto. Paralelamente à investigação narrada por Bellini, Tatiana encontra e recupera o relógio de Bellini, entregando-lhe ao final do terceiro encontro:

Tati subiu a escada que levava ao segundo piso. Depois de tudo que ela tinha feito por mim, incluindo a proposta de emprego, ficava difícil imaginar o que traria lá de cima [...] Mas ela voltou, nua e misteriosa, com um sorriso de gueixa safada nos lábios, andando devagar, num passo cadenciado de supermodelo. O punho direito fechado sugeria que meu presente era uma coisa pequena, que cabia dentro da mão de uma japonesinha com cara de sonsa. Tati abriu a mão como quem revela um segredo muito especial.

'O teu relógio'.

Lá estava, como um ovo de garça no ninho — a mãozinha safada da putinha nissei —, o *Omega* que me haviam roubado. O relógio que era a lembrança viva de meu pai, Túlio Bellini. O objeto, único remanescente do relacionamento de pai e filho. E também de um outro filho, meu irmão gêmeo morto no parto, Rômulo, o fantasma, sempre me atormentando com as possibilidades de ser o que eu não era e nunca seria: um filho que correspondesse às expectativas do pai.

'O teu relógio', ela repetiu, incomodada com a minha absoluta falta de reação.

Peguei o relógio da mão dela. 'Como você conseguiu isso?'

'Deu um trabalho danado. E custou dinheiro, também. Mas eu estava te devendo essa. Você merece.' Abracei Tati com força. Fazia tempo que eu não abraçava alguém daquele jeito. (BELLOTTO, 2005, loc. 2362)

A maneira com que Bellini enxerga Tatiana, além de trazer ecos do efeito causado por toda *femme fatale* na literatura detetivesca, é munida de uma sensibilidade que surpreende o seu próprio enunciador. A realidade compartilhada por Bellini, através de seu discurso direto, em relação a Tatiana, é repleta de recortes históricos e culturais acrescentados de uma suave dose de humor.

Ao descrevê-la, Bellini a coloca entre opostos, “safada” e “sonsa”, “japonesinha” e “supermodelo”. O personagem, apresentado como algo paralelo à vida profissional de Bellini, ao entregar-lhe o relógio roubado, devolve a ligação com todo um passado que justifica e alimenta a melancolia sentida por Bellini. O relógio pode simbolizar uma sincronização de tempos: o interno de Bellini, caracterizado por sua estagnação em momentos dolorosos de seu passado (a perda do irmão gêmeo e a morte do pai) e o tempo presente, em que vive Tatiana em sua efetiva busca por trazer Bellini para seu mundo.

Do início ao final do romance, o discurso de Bellini mostra como constante a reação às circunstâncias em que é inserido por forças exteriores, representadas por outros personagens mais incisivos, como Dora, Silvana e Aracy. Apesar de sua força de caráter também ofuscar a de Bellini, Tatiana o inspira, sem dar-se conta do feito. Quando Bellini se vê ameaçado pelo assaltante que havia levado o seu relógio uma segunda vez, Tatiana intervém como uma defensora do narrador, disposta a tudo para garantir que sua identidade permaneça intacta.

[...] Super Tati me ganhou para sempre. Que agilidade! O que mais eu queria da vida? Por que continuar amarrando meu bode a mulheres casadas, adúlteras e cruéis, quando a menina superpoderosa estava ali, em carne e

osso, no auge de sua exuberância técnica? [...] dei um beijo na boca de Tati. *Hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás.* (BELLOTTO, 2005, loc 2584)

A última frase, em espanhol, funciona como uma tentativa fora de moda de integração do anacronismo de Bellini com a sua súbita noção de esperança num futuro mais pleno ao lado de Tati. O beijo e o pensamento se mesclam, formando o que seria o novo Bellini, a partir daquele momento. É justamente essa esperança que Aracy / Cinyra arranca da vida de Bellini, numa demonstração do poder da corrupção e da violência que emanam de sua existência.

Por fim, chegamos à habilidade da *femme fatale* de colocar o detetive na condição de homem comum, sujeito às regras sociais que regem os demais, apesar de sua heroica autoimagem profissional. Em *O Falcão Maltês*, isso ocorre quando Brigid declara esperar que Spade, o detetive, abandone o seu código de ética em nome de seus sentimentos por ela. Spade, porém, afirma não poder quebrá-lo, entregando a garota às autoridades; desta forma, reduz-se à condição de instrumento de um sistema judiciário que não leva em conta os motivos pessoais.

Na obra de Bellotto, essa função redutora, no sentido de revelar quão pequeno e incompetente é o detetive em sua própria narrativa, é conferida a Cinyra, nos últimos momentos do romance. O detetive descobre a identidade da assassina, através das anotações de uma de suas vítimas, mas não antes de ser interpelado pela mesma e receber de suas mãos uma porção de brigadeiros envenenados, que, tragicamente, levam Tatiana à morte.

A narração dos eventos que se sucedem ao encontro do cadáver de Tatiana por Bellini, é feita com distanciamento o que difere de seu modo habitual de narrar, repleto de comentários sarcásticos e considerações libidinosas. Bellini é reduzido à sua função de detetive e o homem melancólico, apaixonado e divertido sai de cena:

Logo após constatar a morte de Tati, liguei para o doutor Marcus, no Departamento de Homicídios. Liguei também para Dora, e pedi que ela acompanhasse o corpo de Tati ao Instituto Médico Legal. Quando eu e o doutor Marcus chegamos ao centro espírita, Cinyra não se abalou. De certa forma, já esperava por isso. Ser desmascarada era uma questão de tempo. Demonstrou, entretanto, alguma surpresa ao me ver, pois já me dava como morto. Quando lhe falei, com raiva, que Tati havia morrido em meu lugar, não esboçou nenhuma reação. Sentou-se e relatou, a mim e ao delegado, sua terrível história (BELLOTTO, 2005, loc 3649)

Bellini, a partir deste momento, volta a sua atenção para a história de Cinyra Dias Falcão e de sua filha Cybelle, morta com o auxílio de Arlindo, quando adolescente, por um delinquente, em Brasília.

Bellotto, seguindo uma tradição do gênero detetivesco, apropriou-se de um crime verídico, ocorrido em Kirkby, Merseyside, na Inglaterra, onde um garoto de dois anos de idade, James Bulger, foi abduzido e morto por dois jovens de 10 anos de idade, que se tornaram os mais jovens condenados na história do Reino Unido.

Por meio do discurso indireto do relato feito por Cynira, o narrador - detetive narra os antecedentes da história de Cinyra, disfarçada como Aracy, até o momento de sua prisão, em que a assassina pede para se despedir de Alanzinho, numa demonstração de amorosidade que, por fim, revela-se como parte da estratégia de Cinyra para livrar-se da condenação.

Antes que o doutor Marcus a levasse presa, Cinyra pediu que ele a deixasse despedir-se de Alanzinho. Aquela criança era o motivo de Cinyra ainda estar viva. Ela se sentia responsável por Alanzinho e separar-se dele doía-lhe profundamente. Durante a despedida algo deve ter escapado aos nossos olhos, pois, algumas horas depois de ser recolhida a uma cela do DHPP, Cinyra morreu por ingestão da mesma estircnina com que havia matado Galvet, Rubens Campos e Tati. (BELLOTTO, 2005, loc 3702)

As faces da *femme fatale*, representadas por Silvana, Tatiana e Cinyra Dias Falcão, manifestam os elementos utilizados ao longo de décadas por diversos autores. Desde Hammett até Bellotto, a *femme fatale* criminosa tem sido utilizada a fim de revelar quão pequenos são o detetive e seu ponto de vista diante da realidade que os cerca. Assim como em O Falcão Maltês, o detetive Bellini é desafiado e tem suas limitações evidenciadas em sua interação com a tríade das *femmes fatales* e essa tripartição é um dos trunfos mais significativos e singulares do romance de Bellotto.

Porém, enquanto no romance de Hammett a enunciação se caracteriza por uma narrativa que não invade os espaços internos dos personagens, em Bellini e os espíritos, ao contrário, a narrativa traz a marca da subjetividade do narrador - detetive, fruto de sua percepção de mundo, e essa limitação não apenas o leva ao fracasso de sua investigação, como também à percepção de sua vulnerabilidade, o que, por outro lado, gera um efeito crítico sobre a falsa heroicidade do detetive da tradição.

O foco da enunciação do narrador-detetive de Bellotto é caracterizado por sua masculinidade e a sua sensibilidade emocional, ambas utilizadas pelo autor para criar um enunciador capaz de trocar de lugares com os personagens femininos em sua narrativa. Contrário ao que fez Hammett, ou mesmo Chandler, Bellotto optou por criar um detetive ingênuo e incapaz de anteciper os movimentos da *femme fatale*. Acreditamos que essa decisão do autor tenha como objetivo facilitar a percepção da falibilidade humana em Bellini, e com isso criar uma ligação entre o detetive e o leitor, onde ao último é dada a função de preencher as lacunas deixadas pelo narrador durante a investigação.

A percepção da violência na narrativa de Bellini ganha um estatuto de presentidade pela própria narrativa sem a busca de mimetização do referente exterior. O que é sentido pelo narrador é compreendido pelo leitor e aquilo que escapa à percepção de Bellini é percebido pelo leitor e transformado em antecipação. Deste modo, a interação entre o detetive e as diferentes faces da *femme fatale* se torna o dispositivo narrativo fundamental para a composição do processo enunciativo deste romance detetivesco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desta dissertação foi o de investigar as formas com que Tony Bellotto se apropriou de elementos do gênero detetivesco, para, num gesto antropofágico, produzir a narrativa de seu detetive Bellini e sua interação com o enunciado da *femme fatale*. Para isso fizemos um apanhado do histórico do gênero dentro e fora do Brasil, a fim de constituirmos uma base de onde poderíamos melhor verificar quais elementos o autor brasileiro escolheu e como se deram as suas representações no romance Bellini e os espíritos.

Nossa hipótese de que Bellotto criou um detetive constituído por elementos de ambos os gêneros detetivescos, clássico e *noir*, foi confirmada através da análise dos elementos narrativos que compõem as duas tradições. Bellotto não conferiu à narrativa de seu protagonista elementos apenas clássicos ou *noir*, mas sim uma mistura de ambos, o que conferiu à narrativa uma intensidade maior.

A presença do autor se faz nas escolhas referentes à organização da narrativa de Bellini e na forma com que os procedimentos de mostrar e contar, na concepção de Booth, são utilizados de forma a conduzir o leitor ao desfecho da narrativa do detetive brasileiro. Ora adentrando nas emoções de Bellini, ora limitando-se a descrever suas reações físicas, o autor implícito, por meio do narrador - detetive, deixa claro que o seu foco está na narração dos efeitos gerados pela interação entre Bellini e as três personificações da *femme fatale*: Silvana, Tatiana e Cinyra.

Desta forma, Bellini e os espíritos constitui-se como uma narrativa policial que absorve os elementos definidores do gênero, desenvolvidos ao longo de sua rica história, mas os transfigura por meio de inversões, humor e ironia, o que lhe confere uma singularidade própria da cultura brasileira.

Bellotto nos oferece um romance policial que pode ser apreciado por todos, independentemente de sua interação com o mundo literário. Sua escrita e estilo narrativo refletem os pensamentos dos formuladores do gênero *noir*, que prezavam por produzir uma literatura que falasse sobre o leitor e para o leitor, sem afetações ou foco em outro aspecto além da história a ser contada, mas nem por isso inartística ou desnecessária.

REFERÊNCIAS

BELLOTTO, Tony. **Bellini e os Espíritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Kindle Edition.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CHANDLER, Raymond. **A Simple Act of Murder**. Nova Iorque: Penguin, 1988. (Vintage Crime). Kindle Edition

CROSBY, Sara. **Early American Crime Writing**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition

DALY, Carroll John. **The Snarl of the Beast**. Wisconsin: Resurrected Press, 2017. Kindle Edition.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. **Um Estudo em Vermelho**. Tradução de Louisa Ibanéz. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017. Kindle Edition,

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

GALVÃO, Patrícia. **Safra Macabra: contos policiais / Patricia Galvão como King Shelter**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.

HAMMET, Dashiell. **The Maltese Falcon**. Nova Iorque: Vintage Crime / Black Lizard Vintage Books A Division Of Random House Inc., 1992. (Texto Original De 1930). Kindle Edition.

KINSMAN, Margaret. **Feminist Crime Fiction**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition.

MCCANN, Sean. **The hard-boiled novel**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1979.

NICKERSON, Catherine Ross. **Women writers before 1960**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition.

PEPPER, Andrew. **The American roman noir**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition.

RACHMAN, Stephen. **Poe and origins of detective fiction**. Cambridge: Universidade de Cambridge, 2003. (Cambridge Crime Fiction Companion). Kindle Edition.

REIMÃO, Sandra. **Literatura Policial Brasileira: Dificuldades e Especificidades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Cenas do Crime: Violência e Realismo no Brasil Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013. Kindle Edition.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturas Narrativas**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Perspectiva, 2006. (Texto Original de 1939).