

ESCRITOS SUSPEITOS VOL. II

VIOLÊNCIA EM FOCO

Carla Portilho
Vanessa Cianconi
Leonardo Nahoum
Pedro Sasse
(orgs.)

ACASO
CULTURAL

Carla Portilho | Vanessa Cianconi | Leonardo Nahoum | Pedro Sasse
(orgs.)



VIOLÊNCIA EM FOCO

Rio de Janeiro • 2025

ACASO
CULTURAL

VIOLÊNCIA EM FOCO

Carla Portilho
Vanessa Cianconi
Leonardo Nahoum
Pedro Sasse

Na abertura de *Violência* (2014), Slavoj Žižek, com sua já conhecida estratégia de introduzir suas hipóteses por meio de piadas, conta-nos uma sobre o trabalhador suspeito de roubar na fábrica. A cada dia, no entanto, os fiscais checam seu carrinho de mão ao fim do expediente, e nada encontram. O que roubava ele, afinal? Carrinhos de mão. Com essa pequena anedota, Žižek apresenta a proposta central de seu livro sobre a violência: nós, os fiscais da fábrica, estamos tão preocupados em localizar o conteúdo explícito da violência, que somos incapazes de perceber que, muitas vezes, a violência a transitar entre nós é aquela que justamente abriga e estrutura essa outra, mais detectável. Em suas palavras:

Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjativa” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. O passo para trás nos permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância (Žižek, 2014, p. 17).

A partir dessa premissa, a violência que comumente identificamos “é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência” (Žižek, 2014, p. 17): uma simbólica, por meio da linguagem, e uma sistêmica, que reflete o funcionamento dos sistemas econômicos e políticos de uma sociedade.

Se a proposta vale para uma reflexão sobre a nossa sociedade de forma mais ampla, é ainda mais crucial para a crítica das narrativas criminais — dos clássicos *whodunit* às séries policiais contemporâneas, passando pelas histórias de *serial killer*, os *big heists* ou narrativas sobre o tráfico carioca. Geralmente englobados na pejorativa etiqueta de “ficção de gênero” (*genre fiction*), logo encarados como produtos rasos da indústria cultural e incapazes de transmitir mais que o conforto de uma ficção alienadora dos reais problemas sociais — como advogam os mais cegos seguidores da perspectiva de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural —, as narrativas criminais só poderiam, assim, nos oferecer o lado mais gráfico dessa violência, desprovido de qualquer reflexão para além de seu conteúdo autoevidente.

Graças a autores como Stephen Knight em *Form and Ideology in Crime Fiction* (1980) e Ernest Mandel em *Delícias do crime: história social do romance policial* (1988), já na década de 1980 começava a se popularizar uma abordagem acadêmica que percebia não o conteúdo do carrinho de mão, na analogia de Žižek, mas o papel do carrinho em si no gênero, ou seja, de que maneira a violência explícita dos crimes cobria outras mais sutis, igualmente presentes e importantes na tessitura da obra.

Neste segundo volume dos *Escritos Suspeitos*, buscamos coletar as muitas formas pelas quais esse “triunvirato da violência” pode se manifestar nas mais variadas narrativas criminais, desde as mais clássicas histórias detetivescas a produções marginais latino-americanas, cobrindo não apenas a literatura, mas também cinema e TV, igualmente importantes para uma difusão do gênero criminal.

No primeiro bloco, concentramo-nos em casos próximos a nós, apresentando como a violência fundadora da América Latina e as muitas que dela decorrem são abordadas nas narrativas brasileiras

e de países vizinhos. Já no segundo bloco, colocamos essas vozes latino-americanas sobre a violência em comparação com algumas de língua inglesa, apresentando de que forma o Brasil está lendo a produção hegemônica a partir deste lugar periférico que ocupamos nos estudos do gênero.

Como abre-alas do livro e de seu primeiro bloco, Leonardo Nahoum, em capítulo intitulado “*Sherlocks ad usum delphini*: a ficção infantojuvenil policial-escoteira de Benevenuto Cellini dos Santos na revista *O Tico-Tico* (1923-1925)”, parte da expressão *ad usum Delphini* — nome dado aos volumes de clássicos latinos preparados nos anos 1670 para a leitura do jovem Luís, filho do rei Luís XIV — tanto para debater os inícios da literatura infantil quanto para discorrer sobre seu caráter de literatura intrinsecamente violenta, pela semente censória que carrega: textos com trechos e temas expurgados ou “editados” (violados?) para se adequarem ao público leitor; no caso, o infantil. Ao desenvolver o tema tomando como base o Brasil e as literaturas detetivescas que surgem no início do século XX, mesclando especialmente narrativas policiais e uma ficção dirigida a crianças, Nahoum discorre sobre a nascente recepção da ficção policial no Brasil, ressaltando que sua apropriação *ad usum Delphini* e a consolidação da literatura infantil no início do século XX se imbricam de forma inseparável, e com um elemento até então insuspeito: o escotismo. Após citar marcos históricos importantes, como as primeiras publicações das histórias de Sherlock Holmes no país (em folhetins em 1905, seguidas por adaptações teatrais, filmes e fascículos), o autor se estende para incluir as pioneiras continuidades desta tradição em vernáculo, listando as aparições, em 1910, dos personagens Holmes e Arsène Lupin na revista *O Tico-Tico* (em história ilustrada de Guido), e da série *As aventuras de Cherloquinho* em 1916 (de autoria de Vasco Lima, Eduardo Vitorino e Irineu Marinho). Todo esse contexto embasa a descoberta apresentada pelo autor dos contos sobre Mila, o escoteiro detetive criado por Benevenuto Cellini dos Santos, publicados na *O Tico-Tico* entre 1923 e 1925. Além de oferecer um pequeno esboço biográfico sobre Cellini dos Santos, um dos maiores

nomes do movimento escotista que o Brasil já teve, Nahoum nos oferece resumos dos entrecchos dos dez contos deste *corpus* ainda inédito, bem como análises pontuais de certas questões discursivas relevantes. Afinal, as histórias apresentadas e analisadas se inserem em um contexto de disputa ideológica envolvendo o escotismo no Brasil, ficção policial escrita para crianças, e todo um pano de fundo que mesclava o movimento escolanovista, o escotismo, a recepção da literatura de massa no Brasil e projetos nacionalistas de educação infantojuvenil entre 1910 e 1945.

No segundo texto, a autora Raquel Moraes, em seu “Desafiando a escuridão: a jornada da detetive Barbara Castelo em *Inferno no Ártico*”, analisa um romance recente da lavra nacional, da autora Cláudia Lemes — uma das fundadoras da ABERST (Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror) —, publicado em 2018, que tem como protagonista a policial Barbara Castelo, descrita por Moraes como “detetive especializada em crimes sexuais”, a respeito da qual a escritora investe em grande detalhamento do impacto de questões pessoais que teriam marcado significativamente a vida da personagem: uma conturbada história familiar, bem como consideráveis sentimentos de desajuste e um trauma de infância que lhe deixou como herança a nictofobia — o medo do escuro. Moraes segue em sua arguta análise do romance relatando que a protagonista, após certa viagem *down memory lane*, resolve atuar na inóspita cidade de Barrow, no Alasca, durante o inverno polar, justo no período em que a noite dura dois meses inteiros. Ao se deparar com um *serial killer* ritualístico e enigmático, responsável por crimes horrendos envolvendo crianças, Moraes detecta uma busca pelo criminoso entrelaçada a uma procura da detetive Castelo por si mesma, uma tentativa de reconstrução de sua própria história, ressaltando que o romance em tela reúne exemplarmente diversos pontos recorrentes na escrita de Lemes, tais como o protagonismo feminino, a representação exacerbada da violência e a influência da literatura de horror, gênero no qual a escritora também possui obras publicadas.

Nosso terceiro ensaio, de autoria de Isabela Lopes, “A melodia do crime: a sinfonia de Miguel Solera de Lara em *O Xangô de Baker Street* (1995)”, analisa a construção estética e narrativa dos crimes no livro de Jô Soares, destacando a relação entre arte e violência e relacionando a descrição quase artística dos assassinatos cometidos pelo personagem Miguel Solera de Lara à ideia de Thomas de Quincey de que o crime poderia ser visto como uma das belas-artes. Como argumento, Lopes destaca que os crimes na obra em tela não são apenas atos de violência, mas sim uma espécie de “sinfonia” que se desenvolve em um crescendo, cujo ápice — tal qual na música — denota algo grandioso e perturbador. Após contextualizar os cinco principais crimes da narrativa, que incluem quatro assassinatos e um roubo, Lopes cita um trecho no qual o assassino “arranca uma corda, o mi, e, erguendo a saia da moça, enrola o fio arrancado da cravelha nos pelos crespos do púbis do cadáver” (Soares, 2011, p. 13-14), ressaltando como a violência é retratada pelo autor Jô Soares com esse viés de refinamento artístico. Lopes também analisa a evolução dos crimes em si, cada vez mais violentos e simbólicos, culminando no assassinato da baronesa de Avaré. O grotesco ápice da narrativa, quando o assassino devora o coração da baronesa, simboliza, para Lopes, a consumação do suposto ato artístico, isto é, da “sinfonia” criminosa do assassino. Outro ponto relevante em seu capítulo é a crítica à figura do detetive Sherlock Holmes, que, ao contrário de suas histórias clássicas, aparece na obra de Soares, mas falha em sua tentativa de elucidar o caso. Segundo Lopes, a incapacidade de Holmes em decifrar os crimes reflete a complexidade do cenário brasileiro, onde a ordem social é frágil e o caos urbano prevalece.

Prosseguindo em nosso primeiro bloco, Juliana Meanda, com o capítulo “Um enigma identitário: a ficção detetivesca chilena de Marcela Serrano”, analisa o romance *Nossa Senhora da Solidão* (1999), de Marcela Serrano, destacando sua inovação no gênero detetivesco ao abordar questões e temas como identidade feminina, opressão e libertação. A obra, que apresenta a primeira detetive profissional da literatura chilena, Rosa Alvallay, debruça-se sobre

o desaparecimento da escritora Carmen L. Ávila, cuja vida marcada por traumas e conflitos identitários é pano de fundo em uma produção em que, como ressalta Meanda, Serrano combina elementos do gênero policial com críticas à estrutura patriarcal e discussões sobre a busca das mulheres por autonomia e um espaço que lhe seja próprio. A autora destaca que, ao focar nas questões identitárias e de gênero, o romance se afasta do neopolicial latino-americano, conhecido por normalmente abordar crimes políticos e sociais. Rosa, a detetive que investiga o desaparecimento de Carmen, descobre que a escritora forjou seu próprio sumiço para escapar de um casamento opressivo e de uma vida que a impedia de ser autêntica. O artigo enfatiza ainda a importância do espaço e do dinheiro para a emancipação feminina, ecoando as ideias do célebre texto da inglesa Virginia Woolf. Carmen, ao comprar uma casa no México e reinventar-se como pessoa, materializa o sonho de ter um espaço próprio, como sugere o trecho: “Ter uma casa em algum lugar do mundo. Pintada de azul” (Serrano, 2003, p. 10). Para Meanda, o romance subverte o gênero detetivesco ao não buscar uma solução convencional, mas sim uma justiça feminista, na qual Rosa decide proteger a nova vida de Carmen optando por não revelar a verdade que desvelara, como detetive, a seu cliente.

Vanessa Massoni da Rocha explora, no capítulo “Quando o tio se torna abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau e Morgana Kretzmann”, uma série de reflexões acadêmicas em torno de violências infligidas às mulheres em duas obras literárias contemporâneas do Caribe francófono e do Brasil, escritas por autoras trabalhadas por ela no âmbito do projeto de pesquisa *Literariar a alma repleta de chão: traduções e figurações das sociedades crioulas no Caribe francófono e no Brasil*. De maneira mais precisa, o capítulo se situa no prolongamento da pesquisa que examina, em perspectiva comparada, o diálogo Caribe-Brasil, cuja violência doméstica contra mulheres, meninas e bebês é lugar-comum. O texto de Massoni foca em incestos praticados por tios contra sobrinhas menores de idade. Para tal, a autora aproxima dois romances cujas publicações se distanciam por doze anos: *Morne* Câpresse (2008),

da guadalupense Gisèle Pineau, e *Ao pó* (2020), da gaúcha Morgana Kretzmann. A título de exemplo, Stephanie Condon e bell hooks compõem parte da fortuna crítico-teórica que busca compreender a violência que marca esses espaços colonizados e patriarcais que assolam cotidianamente mulheres e meninas.

O texto “*Rainhas da noite: violência, crimes e a lei (de quem?)*”, de Diana Rodrigues, dá continuação a este bloco de violência continuamente perpetrada contra minorias ao redor do mundo. Seja por questões sociais, religiosas ou políticas, a violência se torna cotidiana para a transgeneridade no Brasil, o país que mais mata pessoas trans no planeta. Rodrigues analisa a obra biográfica “*Rainhas da Noite*” (2022) de Chico Felitti, que retrata a vida de três travestis paulistanas entre 1970 e 2010. O objetivo central do texto é investigar as múltiplas formas de violência – estrutural, estatal e interpessoal – que atravessam a transgeneridade no Brasil, posicionando as personagens tanto como alvos quanto, por vezes, perpetradoras em um contexto de sobrevivência. Articulando referenciais como Pellegrini, Sasse e Foucault, o texto explora como a obra de Felitti, embora biográfica, dialoga com a tradição da literatura de crime brasileira, destacando o “crime de ser” como catalisador de outras infrações (lenocínio, vadiagem) e violências. Discute-se a criação de espaços heterotópicos (como a Praça Rotary) e a relação antagônica com as forças policiais, marcada pela arbitrariedade legal, corrupção e perseguição. O capítulo evidencia como as estratégias narrativas e a própria vivência das protagonistas revelam um sistema opressor, contextualizando a violência como elemento constitutivo da experiência trans retratada e aproximando a narrativa biográfica das convenções do gênero criminal.

Em “*Relações entre a violência racial e a tradução literária no Brasil contemporâneo*”, Vanessa Hanes retorna à violência racial e a como, nos últimos anos, casos emblemáticos como o assassinato do afro-americano George Floyd pela força policial estadunidense, e o resultante aumento da visibilidade de movimentos como o Black Lives Matter, parecem caminhar lado a lado com uma maior visibilização, por meio da tradução, da literatura escrita por pessoas

negras no Brasil. O objetivo do texto de Hanes é traçar paralelos entre a violência racial que — obviamente — se quer superar e a paradoxal contribuição dos episódios recentes dessa mesma violência para demonstrar a urgência do apoio à causa antirracista, através da divulgação de escritos ficcionais e não ficcionais que venham dar voz às pluralidades negras para os brasileiros monolíngues. A hipótese levantada aqui é que, apesar de suas deploráveis consequências, a violência racial contemporânea tem trazido à tona debates que, por vezes, precisam ser mediados pela tradução para que fatos obscuros da história mundial venham à luz. As primeiras edições de obras como as autobiografias de Frederick Douglass (publicada em 2018) e Harriet Ann Jacobs (publicada em 2019, e já com uma segunda tradução de 2020 por outra editora), bem como um volume contendo a poesia completa de Maya Angelou, publicado em 2020, são apenas alguns casos que demonstram que o mercado editorial nacional se encontra em um movimento crescente de publicação de obras ligadas às questões afro. Por outro lado, há ainda uma lacuna em um universo no qual só recentemente se tornou relevante a tradução de textos escritos há tanto tempo.

Finalmente, o primeiro bloco termina com o capítulo de Pedro Pone “Uma análise girardiana da violência estéril em *Chapolin Colorado*”, cuja teoria girardiana do bode expiatório (Girard, 2004) propõe a expulsão violenta de um membro de uma comunidade, que é nativo e estrangeiro ao mesmo tempo, para trazer um reequilíbrio harmônico que o corpo estranho possa ter retirado. O bode expiatório é profano e sagrado ao mesmo tempo, pois, ainda que expulso, sua imagem é sempre retomada de maneira didática. Os exemplos de René Girard vão desde mitos fundadores até objetos trágicos, mas a pergunta que nos inquieta é: pode uma obra cômica com aparência infantilizada conter violência? Em *Shakespeare: teatro da inveja* (2010), Girard analisa comédias shakespearianas, mas sempre se valendo do limiar dramático que elas dividem com a tragédia. O texto de Pone propõe, portanto, como objeto de análise, o seriado mexicano *Chapolin Colorado* (1973-1979), mais precisamente as duas partes do episódio “Os piratas” (1975). O pesquisador

investiga como as interações com o vilão Alma Negra são repletas de uma violência cômica esterilizada (com efeitos sonoros exagerados e objetos cenográficos de baixa qualidade, por exemplo), mas ainda assim perceptível. Como produto da Indústria Cultural, a sacralização do vilão se daria, portanto, por vias de sua recorrência como personagem, retornando em mais quatro episódios em temporadas seguintes, fazendo da comunidade afetada não somente a tripulação do pirata, mas também os espectadores.

Abrindo o segundo bloco deste volume, Barbara Lutzen, em seu capítulo “Triste, louca ou má: representações do potencial violento da figura materna e o infanticídio em *All the Dangerous Things* (2023), de Stacy Willingham”, propõe uma reflexão acerca da estratégia da autora de usar a percepção da mulher como infeliz, trans-tornada e cruel como um artifício narrativo comum, sem apontar os fundamentos misóginos e machistas que formam o discurso utilizado para relacionar o gênero feminino à prática de violências, principalmente o infanticídio. Seguindo a fórmula usada em diversas obras fictícias de crime nas últimas décadas, em que a protagonista é uma mulher no início de seus trinta anos com um passado violento e sombrio capaz de dismantelar a base, já frágil e debilitada, de sua sanidade, acrescenta-se à história um outro clichê: o desaparecimento de uma criança, sendo a principal suspeita a figura materna — uma mulher mentalmente desestabilizada, cujas escolhas no exercício da maternidade são em geral consideradas questionáveis, senão condenáveis. A obra evidencia os paradigmas moralistas e machistas presentes na sociedade norte-americana, que enraízam na narrativa um clima de insegurança e dúvida tão intenso que nem mesmo a personagem acredita totalmente em sua inocência, embora não ouse questionar a validade dessas ideias, apenas direcionando para outras personagens femininas a mesma instabilidade. Lutzen busca analisar como a utilização exacerbada desses traços — triste, louca ou má — destaca um machismo estrutural que categoriza as mulheres como inerentemente deprimidas, psicologicamente desequilibradas e inevitavelmente perversas.

Em seguida, em “An Anti-Violence Shakespeare: *Macbeth* and the Problem of a Violent King”, Pedro Frazão busca discutir como Shakespeare elabora sua posição antiviolença ao longo de *Macbeth*, explorando as consequências do uso de um raciocínio violento como meio de compreensão do mundo. *Macbeth* e Lady *Macbeth*, como líderes incapazes de entender as profecias com lógica e sabedoria, são o alvo da crítica do dramaturgo, por sua noção de mundo guiada pela violência, ao passo que suas ações e discurso parecem menos complexos e profundos no que diz respeito à razão e à empatia. Frazão aponta a necessidade de se discutir a visão de Shakespeare sobre poder e ética, considerando a violência como um elemento de ruptura no significado de liderança na obra do dramaturgo. Frazão argumenta que Shakespeare, ao apresentar *Macbeth* como um líder movido pela violência e incapaz de compreender as consequências de seus atos, constrói uma tese sobre o que um governante *não* deve ser. A peça, assim, opera como um manifesto ético contra líderes violentos, enfatizando a necessidade de diplomacia, inteligência emocional e estabilidade mental para o exercício do poder.

No capítulo seguinte, “A estética *noir* de Frederick Knott em *Wait Until Dark* (1966)”, Vanessa Cianconi trabalha a peça que estreou na Broadway em 1966, encenada no escuro e trazendo para o palco uma mulher cega, seu marido e três vigaristas que tentam, a todo custo, roubar da casa da família uma boneca (recheada de heroína e acidentalmente contrabandeada do Canadá para os Estados Unidos). Escrita em uma época de grandes mudanças sociais, a peça conversa com o ideal da Grande Sociedade de Lyndon Johnson, e acaba por sucumbir à verdadeira realidade estadunidense de estar no escuro — e aqui o escuro apresenta todas as acepções possíveis: o sombrio, o obscuro, o duvidoso, o ilícito, o suspeito e o desconhecido. Knott usa a Guerra do Vietnã como pano de fundo e flerta com a ambiguidade (ou a duplicidade) entre o ideário da Grande Sociedade e o escalar de uma guerra assentada na propaganda. Ao lançar mão de uma estética *noir*, Knott sanciona a sentença republicana que permeia a cultura e a política norte-americanas até os

dias atuais. Cianconi busca discutir a política por trás da impossibilidade da Grande Sociedade ao se movimentar na direção de um conflito belicoso que ajudaria a enuviar o grande palco que são os Estados Unidos da América.

Em “Lendo o arquivo morto: apontamentos para uma poética dos crimes esquecidos”, André Cardoso analisa a ficção contemporânea de *cold cases*, explorando como tais narrativas articulam presente e passado, memória e história, por meio da investigação de crimes esquecidos ou sem solução. Por meio da tradição gótica, o autor destaca a simbologia do corpo descoberto, que funciona como metonímia para traumas históricos e sociais mais amplos (guerras, repressões patriarcais), manifestando a persistência disruptiva do passado. O texto discute a dimensão ética inerente à reconstituição histórica e jurídica (Valderrama), na qual o corpo age como testemunho que clama por justiça e reparação, abordando também a noção de abjeção (Kristeva) ligada ao corpo decomposto, que introduz uma crise simbólica e resiste à plena racionalização narrativa. Enfatiza-se, por fim, a intensidade da memória (Rojas) nessas obras, que tematizam o dever ético para com as vítimas e a natureza frequentemente precária ou incompleta do restabelecimento da ordem e da solução final.

Por fim, em “A tragédia dos comuns: *Fargo* e a crise da vida comunitária”, Pedro Sasse propõe-se a discutir “A tragédia dos comuns”, primeiro episódio da quinta temporada da série *Fargo*, criada, escrita e produzida por Noah Hawley. O conceito da tragédia dos comuns baseia-se em um problema econômico que analisa as consequências negativas da priorização dos interesses individuais diante de recursos comunais limitados. Como nas temporadas anteriores, o título serve de chave de leitura para entender as relações entre os agentes da complexa narrativa criminal montada por Hawley e baseada no filme dos irmãos Coen *Fargo*, mostrando como o individualismo exerce uma força disruptiva no seio de uma comunidade antes pacífica, desencadeando uma corrente de violência, crime e morte. Dando continuidade ao trabalho iniciado em “A lei dos lugares vagos: o insólito e a narrativa criminal pós-moderna

em *Fargo*”, publicado na revista *Abusões* em 2020, Sasse busca aqui empreender uma análise da série a partir da ótica da ficção detetivesca metafísica, uma vertente da narrativa criminal que joga com as convenções e expectativas do gênero, tomando o crime e sua investigação como ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre identidade, verdade e a própria natureza da ficção.

Estudar a violência nas narrativas criminais não é algo isento de polêmica. Como Karl Erik Schøllhammer (2013) muito precisamente aponta em seu *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, é o dilema entre a espetacularização e mesmo a glorificação da violência e sua representação que nos permite lidar simbolicamente com seu conteúdo e, assim, melhor entender sua ação em sociedade. Em suas palavras:

Escrever sobre a violência pode ser um caminho não para divulgar a violência, mas para reverberizá-la e lidar simbolicamente com ela na construção de sentidos. Entretanto, a literatura sobre o tema é também ambígua, porque a representação da violência se expõe com frequência à crítica por dar realidade nova à experiência violenta. E assim, suspeita de exaltar e glorificar a violência, a literatura acaba sendo denunciada por contagiar o meio social dos leitores, estimulando e justificando as suas reações violentas (Schøllhammer, 2013, p. 149).

De volta a Žižek, no final de *Violência*, o autor explora o caso de *Taxi Driver* (1976), sobretudo a icônica cena do espelho, para falar sobre uma violência que se volta contra o seu próprio agente. O filme é um ótimo exemplo dessa ambiguidade que preocupa Schøllhammer: Travis Bickle se tornou um dos grandes símbolos da violência *incel* nos últimos anos. Seria esse um motivo para que, como muitos preconizam, o filme fosse empurrado para o esquecimento, evitando maior contágio de seu poder simbólico?

Caso semelhante foi observado no Brasil com a avassaladora popularidade de *Tropa de Elite* e a transformação do capitão Nascimento em um avatar da glorificação da violência policial. Se, por um lado, é inegável o efeito de estímulo que obras como *Taxi Driver* e *Tropa de Elite* tiveram sobre a violência real, é justamente o

estudo minucioso dessas obras que nos permite revelar que, muito mais do que apenas a violência de seus agentes, há muito para se entender sobre as violências simbólicas e sistêmicas que perpetuam figuras como essas no imaginário social. E, justamente por isso, este livro enfrenta o desafio de estudar a violência nas narrativas de crime. Boa leitura!

REFERÊNCIAS

- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SERRANO, Marcela. *Nossa Senhora da Solidão*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

SUMÁRIO

Violência em foco3

Carla Portilho, Vanessa Cianconi,
Leonardo Nahoum, Pedro Sasse

AS VEIAS ABERTAS

a violência na América Latina

Sherlocks *ad usum delphini*: a ficção infantojuvenil policial-escoteira de Benevenuto Cellini dos Santos na revista *O Tico-Tico* (1923-1925)21

Leonardo Nahoum

Desafiando a escuridão: a jornada da detetive Barbara Castelo em *Inferno no ártico*59

Raquel Souza de Morais

A melodia do crime: a sinfonia de Miguel Solera de Lara em *O Xangô de Baker Street*77

Isabela Lopes

Um enigma identitário: a ficção detetivesca chilena de Marcela Serrano91

Juliana Machado Meanda

Quando o tio se torna abusador: incesto contra meninas em Gisèle Pineau e Morgana Kretzmann107

Vanessa Massoni da Rocha

Rainhas da noite: violência, crimes e a lei (de quem?)133

Diana Rodrigues

Relações entre a violência racial e a tradução literária no Brasil contemporâneo153

Vanessa Hanes

Uma análise girardiana da violência estéril em *Chapolin Colorado*168

Pedro Pone

O NORTE EM CHAMAS

a violência em língua inglesa

Triste, louca ou má: representações do potencial violento da figura materna e o infanticídio em *All the dangerous things* (2023), de Stacy Willingham187

Barbara Luzzen

An anti-violence Shakespeare: Macbeth and the problem of a violent king204

Pedro Frazão

A estética *noir* de Frederick Knott em *Wait Until Dark* (1966)222

Vanessa Cianconi

Lendo o arquivo morto: apontamentos para uma poética dos crimes esquecidos243

André Cabral de Almeida Cardoso

A tragédia dos comuns: a crise da comunidade em *Fargo*264

Pedro Sasse

Autores284



AS VEIAS ABERTAS

a violência na América Latina

SHERLOCKS *AD USUM DELPHINI*: A FICÇÃO INFANTOJUVENIL POLICIAL-ESCOTEIRA DE BENEVENUTO CELLINI DOS SANTOS NA REVISTA *O TICO-TICO* (1923-1925)

Leonardo Nahoum

O saco de pancadas predileto de cada um: para o mundo das Letras, ainda a literatura de massa...

A literatura segue precisando de defensores. Instância maior da experimentação artístico-estética humana, nosso tempo de fruição e exploração interna na companhia singela de um livro vê-se a cada dia mais solapado por uma sociedade em que o capitalismo tardio requer imediatismos fugazes e efêmeros incompatíveis com a languidez leitora. Num mundo de panópticos portáteis e conectados, “em que quase todos os gestos e olhares podem ser monetizados, é inevitável que as pessoas sejam incitadas a estar 24/7 diante de telas” (Crary, 2023, p. 125).

Ainda assim, mesmo nos cursos de Letras ou nos meios empresariais dedicados à *cultura impressa*, vemos episódios de “fogo amigo”. A literatura de massa continua a ser desconsiderada tanto pela academia quanto pelo mercado, a despeito de todos os benefícios que um maior entendimento seu poderia trazer à parcela da

sociedade ainda interessada em se conhecer mais e melhor. Um exemplo recente desse tratamento deletério reservado às ditas *literaturas de gênero* revelou-se em uma matéria de 2021 do *Estado de S. Paulo* onde se lia: “Livro inédito de John Steinbeck não será lançado por ser considerado ‘menor’” (Murphy, 2021).

Para nossa surpresa, não se tratava de algo como um *Terra do pecado*, primeiro romance de José Saramago publicado em 1947, que o autor depois renegara e não queria ver reeditado, por considerá-lo obra imatura (menor?), mas sim de uma persistente resistência às construções literárias mais populares, nas quais se inserem as literaturas de gênero, como a ficção científica, os livros infantis e as narrativas criminais. A matéria do *Estadão* (que é, na verdade, tradução de um artigo do *New York Times*) tratava de um manuscrito completo do consagrado John Steinbeck, um dos luminares máximos da literatura norte-americana, escrito em 1930 e nunca publicado, descoberto por um pesquisador em um acervo institucional literário no Texas. Intitulado *Murder at Full Moon*, o manuscrito de 233 páginas é nada menos que um romance popular urdido por Steinbeck em nove dias, pouco depois de ele já ter publicado um livro de aventuras de piratas, no qual procura misturar gêneros à época populares na tentativa de ganhar o pão: temos aqui, senhoras e senhores, assassinato, investigação e... um lobisomem como suspeito.

A despeito dos suores do descobridor da relíquia literária — o professor da Universidade de Stanford Gavin Jones — para ver o material publicado, o espólio do escritor falecido em 1968 recusou-se a *legitimar* (são nossas as palavras) o manuscrito com uma impressão oficial, por considerá-lo um esforço menor (e depreciador...) de um artista conhecido por obras-primas seminais como *As vinhas da ira* e *Ratos e homens* (cf. Nahoum, 2021).

Perto de fecharmos um quarto adentro deste século no qual as telas multiplicaram nossas leituras por conta de sua ubiquidade luminosa, alguns textos ainda enfrentam a ameaça da escuridão das gavetas. E a literatura de massa costuma ser a campeã destas listas (assumidas ou não) de cancelamento. No caso, então, de sua

combinação com a literatura pensada para crianças, o risco de total desconsideração crítico-reflexiva é ainda maior.

Tudo de novo no front: projetos finalizados, spin-offs e novas frentes de pesquisa para assuntos e autores inesgotáveis

Ao longo do período de 2013 a 2019, durante o qual defendemos uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado junto a bancas do programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), debruçamo-nos sobre autores e livros pertencentes ao maior *corpus* de literatura infantil (de gênero) já publicado no Brasil, a Coleção Mister Olho, criada pela editora carioca Edições de Ouro entre os anos de 1973 e 1979, e que rendeu milhões de exemplares vendidos de mais de 160 livros originais em vernáculo, em obras que traziam narrativas de mistério, aventura e ficção científica para crianças a partir dos nove anos.

Se ambos os períodos de estudo renderam um corpo de dados riquíssimo, consubstanciado em dois livros decorrentes de seus trabalhos finais — *Histórias de detetive para crianças* (Eduff, 2017) e *Livros de bolso infantis em plena ditadura militar* (Avec, 2022) —, várias novas frentes de pesquisa e descobrimento se abriram a partir de então. Um exemplo disso está em nossa descoberta e sistematização de trabalhos pioneiros da literatura policial voltada para crianças, uma espécie de ascendentes primígenos dos livros dos anos 1970 da Coleção Mister Olho (que perfilamos no doutorado), surgidos entre nós nas décadas de 1910 e 1920. Nestas primeiras décadas do século XX, quando, para autores como Werneck Sodré (1976, p. 522-523), as condições de desenvolvimento social e econômico tornavam-se propícias ao surgimento de formas literárias verdadeiramente brasileiras — o que incluía suas manifestações mais populares (para adultos e crianças), como os fascículos, as revistas de emoção e publicações decididamente infantis como a *O Tico-Tico* (RJ), lançada em 11 de outubro de 1905 e tida como a primeira a veicular histórias em quadrinhos no Brasil —, tivemos entre nós

a publicação das *Aventuras de Cherloquinho*, ficção infantil seriada inspirada no legendário detetive de Arthur Conan Doyle.¹²

Nosso presente trabalho se concentrará, porém, em uma descoberta nossa ligeiramente posterior e ainda inédita: trata-se dos contos do personagem *Mila, o escoteiro detetive*, criação do brasileiro Benevenuto Cellini dos Santos (1869-1927), publicados na revista *O Tico-Tico* entre 26 de setembro de 1923 e 18 de novembro de 1925, e do contexto discursivo de disputa ideológica no qual os contos se inserem. A criação de Dos Santos, reunida por nós em livro a sair em 2025 pela Avec Editora, de Porto Alegre, com o título *Mila, o escoteiro detetive (1923-1925; contos)*, exigiu uma visita à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo (USP), para que a preparação dos originais pudesse ser completada (FIGURAS 1 e 2). Apesar de a revista *O Tico-Tico* estar praticamente toda disponível em versão digitalizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, havia lacuna justamente na edição 1038 de 26 de agosto de 1925, na qual constava trecho do conto “O triunfo do Furão”, um dos dez do *corpus* citado.

1 À época do lançamento do primeiro episódio (de dez), pela Empresa de Romances Populares, desta então anônima criação de Vasco Lima, Eduardo Vitorino e Irineu Marinho, em 5 de setembro de 1916, o cânone de Sherlock Holmes contava com quatro romances e quarenta e dois contos editados (de um total de quatro/cinquenta e seis).

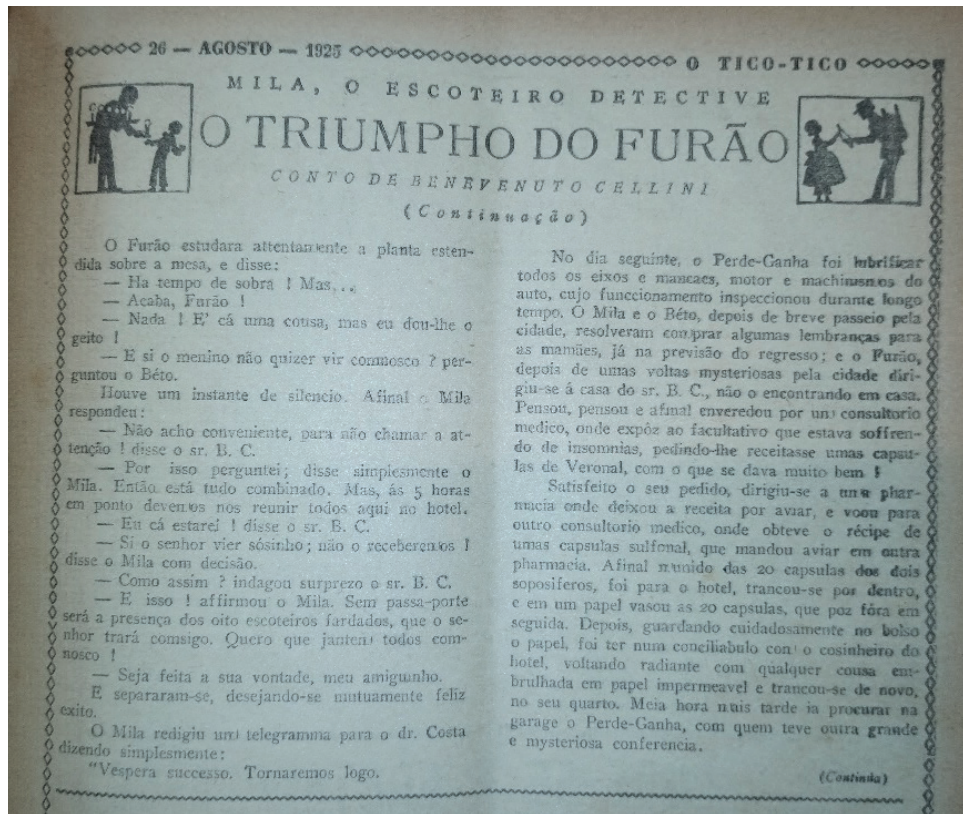
2 Além de já termos oferecido, em comunicação apresentada na Universidade Federal Fluminense, uma primeira análise e leitura exploratória desta pioneira tentativa brasileira de produzir literatura de gênero (no caso, o policial) para crianças baseada na canônica matriz de origem inglesa, buscando em seus textos elementos de sentido, formações imaginárias e discursivas que traduzissem as condições de produção em nosso país na época, chamou-nos muito a atenção o fato de que *As aventuras de Cherloquinho*, por ser anterior às obras *Saudade* (1919), de Thales de Andrade, e *A menina do narizinho arrebitado* (1920), de Monteiro Lobato, poderia muito bem servir de novo marco para o início da literatura infantojuvenil brasileira.

Figura 1 – Revista *O Tico-Tico*, edição 1038 (capa)



Fonte: acervo da Biblioteca José Mindlin

Figura 2 – Trecho do conto “O triunfo do Furão”, da revista *O Tico-Tico* de 26 de agosto de 1925



Fonte: acervo da Biblioteca José Mindlin

As origens das literaturas infantojuvenil e policial brasileiras no começo do século XX e além: uma busca por pioneirismos, mashups de gênero, interseções ideológicas e a violência inerente às literaturas “concebidas” para crianças

A expressão *ad usum Delphini*, surgida nos anos 1670 para designar volumes de clássicos latinos preparados especialmente para leitura do jovem Luís, o filho do rei Luís XIV,³ passou com o tempo

3 *The Delphin Classics* ou *ad usum Delphini* foi uma série de edições anotadas dos clássicos latinos, destinadas a serem abrangentes, originalmente criadas no século XVII. Os primeiros volumes foram preparados na década de 1670 para Luís, le Grand Dauphin, herdeiro de Luís XIV, e foram escritos inteiramente em

a ser usada em referência a textos expurgados ou “editados” de maneira a servirem à leitura na infância. A ideia de livros de gênero de massa formatados especificamente para o público infantojuvenil, em especial narrativas policiais, surge quase concomitantemente à popularização destas novas formas do romance, na consolidação da Revolução Industrial no século XIX, inicialmente na figura de “boy detectives assistentes” — estratégia ainda incipiente para criar simpatia junto a jovens leitores secundários das primeiras *dime novels* (Andrew, 2014) — que posteriormente migram para suas próprias histórias independentes e sua própria mercantilização, ou seja, amadurecem junto com ambos os gêneros: a literatura policial e a literatura infantil. *Sherlocks ad usum Delphini*, portanto.

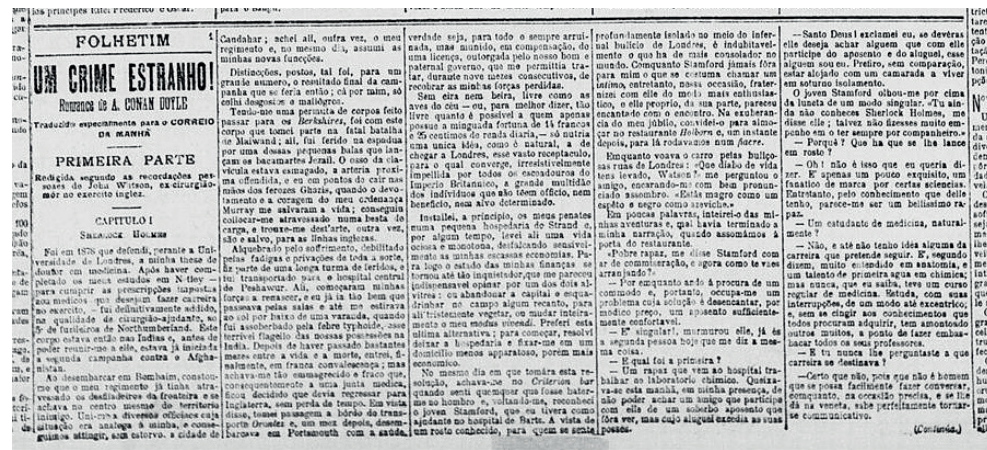
No Brasil, a própria recepção da literatura policial se mistura com sua apropriação *ad usum Delphini*, nos primeiros anos do século XX, e com a consolidação de nossa literatura para crianças: se os textos de Conan Doyle e seu Sherlock Holmes começam a ser publicados em folhetins por aqui a partir de 1905, no *Correio da Manhã* (FIGURA 3),⁴ seguidos por adaptações teatrais (1908), filmes (1909) e fascículos (1910) de bancas de jornal, já em outubro de 1910 a icônica *O Tico-Tico* apresentava ao público infantil brasileiro histórias ilustradas por Guido (FIGURA 5) com os personagens Sherlock Holmes, de Doyle, e Arsène (Arsênio) Lupin, de Maurice LeBlanc, inicialmente como animais antropomorfizados e com textos em

latim. Ao todo, houve sessenta e quatro volumes editados entre 1670 e 1698, nos quais os trechos expurgados geralmente eram passagens consideradas obscenas para o público-alvo.

4 *A Study in Scarlet*, romance de Conan Doyle de 1887 que introduz o personagem Sherlock Holmes e sua mitologia, tem sua primeira publicação no Brasil com o folhetim de cinquenta partes intitulado *Um crime estranho: um romance de A. Conan Doyle*, aparecendo no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, entre os dias 26 de março de 1905 (edição 1354) e 19 de junho de 1905 (edição 1439). A aparição seguinte do genial detetive entre nós, tanto quanto pudemos apurar, acontece em maio de 1907 na edição de número 15 da revista carioca *Leitura para todos* (FIGURA 4), que publica o conto “O polegar do engenheiro” [“The Adventure of the Engineer’s Thumb”], originalmente pela *Strand Magazine* de março de 1892, alardeando *equivocadamente* que aquela seria a primeira aparição do personagem de Doyle em língua portuguesa *no mundo* (não souberam, pelo visto, do folhetim do *Correio da Manhã*, dois anos mais antigo).

legenda. A essa primeira aparição, várias outras se seguiriam nos anos posteriores, tanto na *Tico-Tico* como em revistas concorrentes, como a *Juquinha*, até culminarem na já citada publicação dos dez fascículos das *Aventuras de Cherloquinho* (FIGURA 6), em 1916.⁵

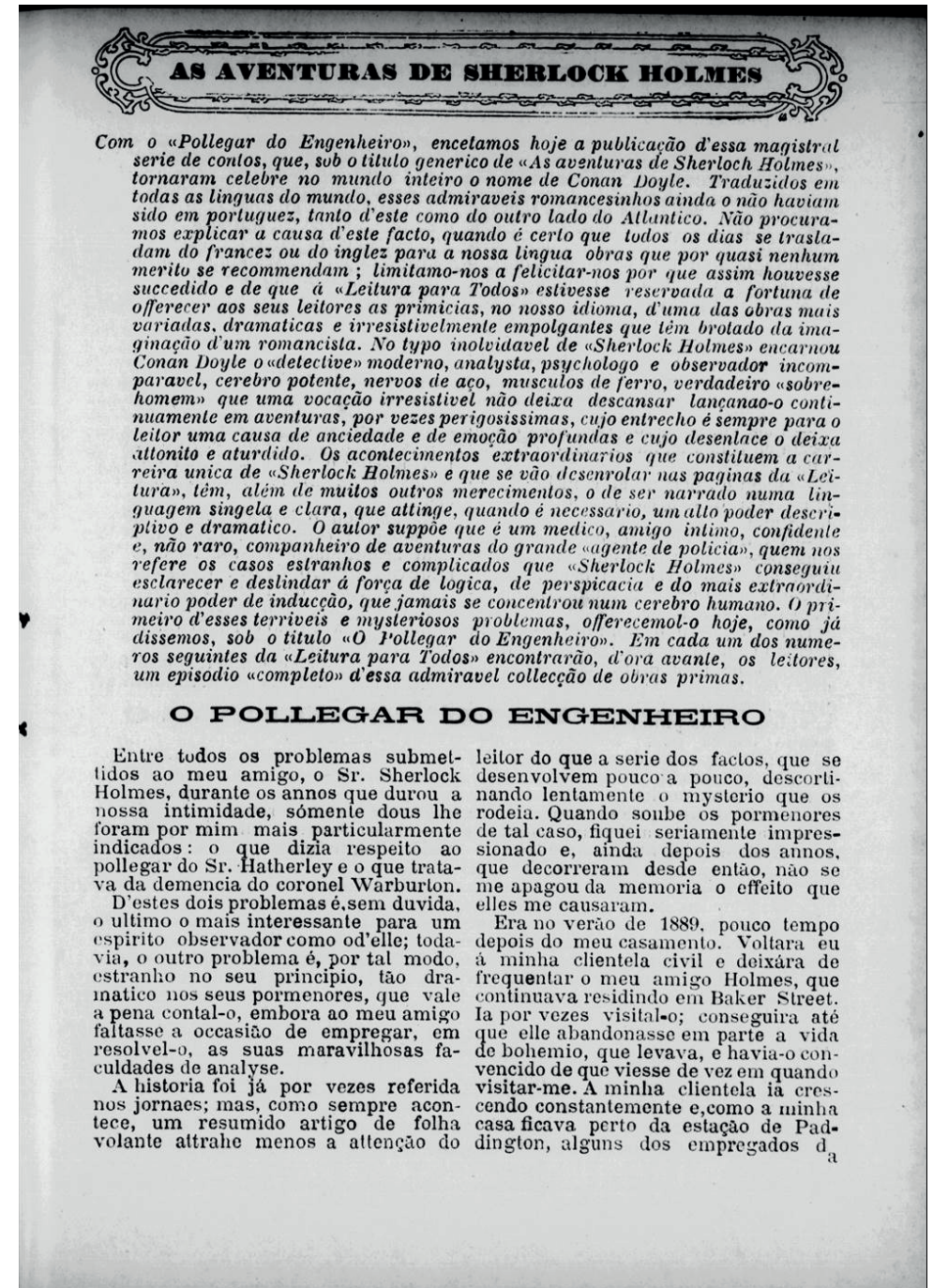
Figura 3 – Jornal Correio da Manhã de 26 de março de 1905 (início de folhetim de Sherlock Holmes)



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

5 Tudo isso antes que Thales de Andrade ou Monteiro Lobato fossem nomes consolidados entre nós no que se refere a literatura infantil.

Figura 4 – Revista Leitura Para Todos, edição 15 de 15 de maio de 1907



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 5 – Holmes e Lupin de Guido; revista *O Tico-Tico*, edição 263 de 19 de outubro de 1910, pág. 21



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 6 – Detalhe do primeiro episódio de *Aventuras de Cherloquinho* (1916)



Fonte: acervo da Biblioteca Nacional

Mas por que fazer associações entre “violência” e “literatura infantil” — sem sequer nos referirmos a contextos desta ou daquela história —, como foi nossa opção ao concebermos a comunicação que inspirou este ensaio? Tal abordagem não é invenção nossa; há, sim, teóricos do campo que pensam que qualquer silenciamento ou “adequação” de um texto tendo em vista certo público-alvo já configura uma forma de violência: a *violência do texto furtado aos olhos, do texto retirado de circulação ou suavizado, do texto adaptado ou suprimido ou deformado conforme a ótica do seletor/censor ou segundo seu viés e projeto ideológico* (em especial quando envolve a formação do ser humano na infância e juventude). Em seu livro de 2020 *Somos mesmo todos censores?*, que reúne dois ensaios sobre censura e literatura para crianças e jovens, o estudioso canadense Perry Nodelman (2020, p. 32-33, grifo meu) afirma que

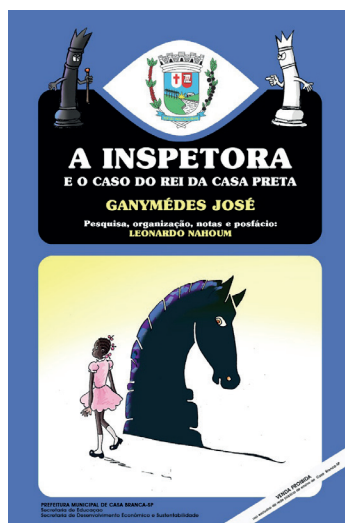
[a] simples existência de um conjunto de textos designados para crianças representa uma forma de censura. Alguns séculos atrás, tal literatura sequer existia.⁶ [...]

6 Aliás, em referência que passa despercebida à tradutora do volume em tela,

Por definição, a literatura para crianças é a literatura que deixa coisas de fora — isto é, *aquela que censura*.

Nós mesmos começamos nossas abordagens sobre a literatura de massa para crianças examinando, em nossos livros *Histórias de detetive para crianças* (Eduff, 2017) e *Livros de bolso infantis em plena ditadura militar* (Avec, 2022), a Série A Inspetora, de Ganymédes José, e todas as outras séries da Coleção Mister Olho, de autores como Carlos Heitor Cony e Hélio do Soveral, que são, em sua maioria, narrativas detetivescas/criminais. Entrelaçamos tais temas com o da censura e o da autocensura, com motivo maior na descoberta por nós já relatada de livros não publicados em 1974 do citado Ganymédes José, por terem sido considerados, segundo nossa tese, ofensivos ao regime militar de então pela Edições de Ouro (cf. Nahoum, 2017; Nahoum, 2022). Entre eles, está *O caso do rei da Casa Preta* (1974, 2026; FIGURA 7), a sair brevemente em publicação viabilizada pela prefeitura de Casa Branca (SP), cidade natal do autor, e editada pela Avec Editora, de Porto Alegre.

Figura 7 – Capa de *A Inspetora e o Caso do Rei da Casa Preta* (2026; 1974)



Fonte: acervo do autor

Nodelman adota os *The Delphin Classics* como marco inicial de uma literatura infantil, isto é, de um gênero concebido para crianças.

Além disso, na expansão que temos procurado fazer acerca de referências sobre o início da literatura de massa para crianças, uma importante descoberta foi o trabalho de Lucy Andrew (2014) sobre as origens dos detetives mirins na tradição inglesa. Andrew, ao introduzir o tema e fazer a justificativa do próprio *corpus* e das páginas da tese de doutorado que se seguirão, cristaliza a mesma constatação que sempre somos forçados a repetir (e com a qual começamos o presente artigo) acerca dos preconceitos enfrentados pela ficção de cunho popular:

Juvenile detective fiction, however, remains largely unacknowledged in these numerous accounts of the origins and development of detective or, more broadly, crime fiction. Julian Symons, one of the few critics of adult crime fiction to acknowledge its juvenile equivalent, dismisses boys' story-paper detectives such as Sexton Blake, Nelson Lee, Dixon Hawke and Falcon Swift as inferior imitators of Sherlock Holmes, concluding that the "crudity" of the texts in which these characters appear "precludes them from consideration" (Andrew, 2014, p. 9, grifos meus).

Mais interessante ainda para nosso relato sobre *Mila, o escoteiro detetive* e sua particularidade de criação literária (de massa) que visa influenciar positivamente jovens leitores a respeito do ideário escoteiro é que Andrew oferece, além de suas incursões históricas, uma ligação entre a consolidação da literatura de enigma (na figura do seu maior representante, Sherlock Holmes) e o início do movimento escotista e os escritos de Baden-Powell:

*Turning his attention to Britain, Routledge acknowledges the influence upon the development of juvenile detective fiction of Sherlock Holmes's Baker Street Irregulars and Robert Baden-Powell's *Scouting for Boys*' (Andrew, 2014, p. 11, grifo meu).*

Em versão estendida do presente artigo — que possui as limitações de tamanho e profundidade inerentes ao gênero e sua função —, analisaremos de maneira mais pormenorizada a importante tese defendida em 2014 por Lucy Andrew sobre o *boy detective* inglês, suas origens, formas e funções, principalmente porque o início de seu recorte (o período de 1865 a 1940) é situado por ela no

momento em que a figura do detetive mirim passa por uma guinada qualitativa, moral e de recepção:

The Boy Detective; or, The Crimes of London. A Romance of Modern Times (1865-6) — a serialised novel published in weekly penny parts, known as a ‘penny dreadful’. ‘Penny dreadfuls’ were aimed predominantly at working-class boys and frequently featured boy criminal heroes who, middle-class moralists argued, incited these impressionable boy readers to commit crimes themselves. The Boy Detective, therefore, not only deserves attention as the first appearance of the boy detective hero in British children’s literature,⁷ but also for its direct rebellion against the usual ‘penny dreadful’, which had induced a moral panic about the link between pernicious literature and juvenile delinquency (Andrew, 2014, p. 13, grifos meus).

Tal ponto de virada será, evidentemente, de extrema valia para o desenvolvimento do mapeamento e entendimento que viemos realizando em nossas pesquisas quanto às origens de nossa própria literatura de *boy detectives* — ou, melhor e mais abrangentemente dizendo, de nossos brasileiros *Sherlocks ad usum Delphini*.

Um escritor-escoteiro com um projeto para a infância: as investidas literárias de Benevenuto Cellini dos Santos e algum tempo de (arremedo de) biografia

Benevenuto Cellini dos Santos, escoteiro de primeira hora e um dos maiores nomes do movimento até hoje, foi natural de São Paulo, onde nasceu em 17 de setembro de 1869, mas radicou-se em Niterói nos últimos anos de vida, onde seu passamento se deu no dia 2 de janeiro de 1927.⁸ Para além de ser contador concursado dos Correios, foi o maior escritor e divulgador escotista que o movimento teve em sua época, e prova disso é a grande repercussão que

teve a sua morte, sendo noticiada em inúmeros periódicos. O primeiro número da revista *Alerta!*, de 28 de setembro de 1927, órgão oficial da União dos Escoteiros do Brasil, lamenta (FIGURA 8) que Cellini dos Santos não tenha chegado a ver a publicação da revista, um de seus sonhos como defensor ardoroso do movimento e seu ideário (FIGURA 9):

Não quis o destino que B. Cellini pudesse ver o primeiro número de *Alerta!*, cuja aparição tanto desejou: a Morte o levou logo ao segundo dia deste ano, deixando-nos com a dor da sua perda — perda irreparável para a sua família, para os seus amigos, para o Movimento Escoteiro, privado da sua colaboração que seria, certamente, de valor inestimável, farta e proveitosa, utilizando essa sua enorme bagagem literária, escrínio precioso das letras escoteiras, inesgotável de ensinamentos, de episódios bem escolhidos, de personagens que tão bem sentimos viverem nas páginas de seus contos e novelas, na letra e nas músicas das suas canções e dos hinos que compôs.

Constituía uma de suas constantes preocupações a publicação de um periódico escoteiro, fosse ele um jornal, ainda que pequenino, ou fosse a revista com que ele sonhara.

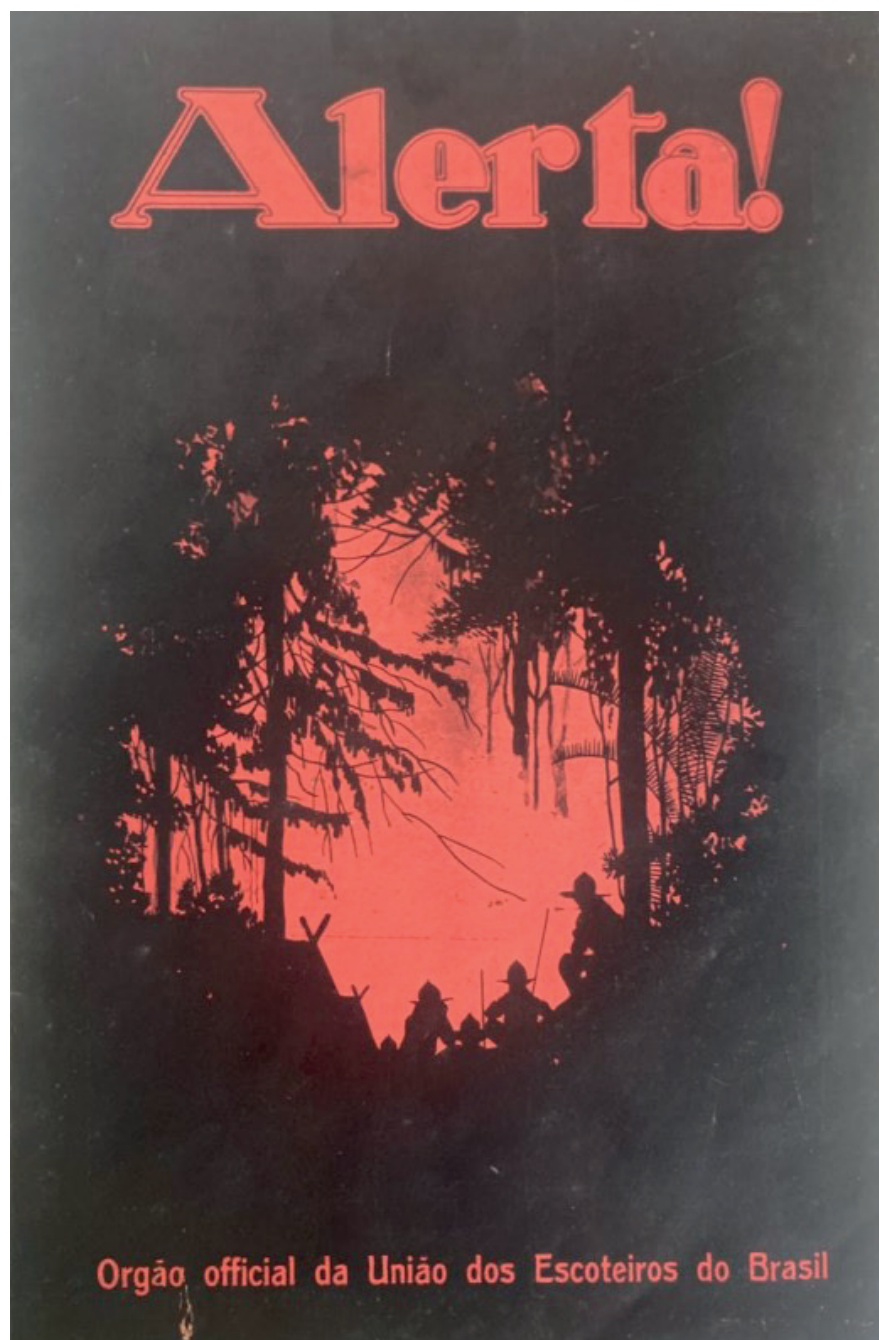
Seus desejos foram em parte satisfeitos com *O Escoteiro da Glória*, vinda à luz da publicidade em janeiro de 1925, e no qual ainda uma vez Benevenuto Cellini se revelou o escotista de escola, conhecedor profundo e abalizado do movimento escoteiro, como o era da alma da criança, escritor único no gênero...

O espírito sempre moço do “velho Cellini” viverá sempre conosco e seus trabalhos, alguns já publicados, outros ainda inéditos, terão lugar de honra nas páginas de *Alerta!*, que assim prestará justa homenagem a quem tanto pugnou pela nossa imprensa escoteira (Neves, 1927, p. 32).

⁷ E provavelmente em toda a literatura infantil detetivesca mundial!

⁸ A edição da *Tico-Tico* de número 1111, de 19 de janeiro de 1927, dá a notícia da partida de Cellini em sua página 13.

Figura 8 – Capa da revista *Alerta!*, edição 1 de 28 de setembro de 1927



Fonte: acervo do autor

Figura 9 – Obituário de Benevenuto Cellini dos Santos na revista *Alerta!*, edição 1 de 28 de setembro de 1927, pág. 32



Fonte: acervo do autor

Autor de diversas músicas escoteiras muito populares na sua época, como os hinos “Alerta” e “Rataplan do Mar”, Cellini dos Santos começou a praticar o escotismo em 1914, sendo um dos fundadores da Associação Brasileira de Escoteiros (ABE) e tendo a seu crédito obras engajadas como *O ementário do escoteiro*, entre outras. A partir de 1925, atua como diretor e principal redator do boletim *O Escoteiro da Glória* (FIGURA 10), órgão do grupo Escoteiros da Glória, no qual publica inúmeros artigos, letras de música e folhetins de cunho escotista e afeitos à moral e princípios do movimento.

Escreveu ainda para o periódico *A Voz do Mar* (RJ)⁹ e produziu “diversos contos escoteiros, no gênero ‘policial’, tão apreciados pelos nossos meninos, alguns dos quais têm sido publicados n’*O Escoteiro*,¹⁰ da A.E.C.B.” (Escotismo, 1923, p. 15), segundo informa a *Tico-Tico* de número 930, de 1º de agosto de 1923, pouco antes do início da publicação dos contos de Mila em suas páginas, também para a revista *O Escoteiro* (FIGURA 11), órgão oficial da União dos Escoteiros Católicos do Brasil.

Figura 10 – Capa do boletim *O Escoteiro da Glória*, edição 1 de janeiro de 1925



Fonte: acervo do Centro Cultural do Movimento Escoteiro (RJ)

9 Algumas vezes, sob o pseudônimo de “Nemo”.

10 A propósito da revista *O Escoteiro*, que precede como órgão oficial principal do movimento escotista a revista *Alerta*, de 1927, cabe registrar a seguinte informação que aparece nesta última, em sua página 8, referindo-se ao texto intitulado “Último número”, presente na *O Escoteiro* de 15 de dezembro de 1925: “Com o presente número encerra *O Escoteiro* esta sua fase. Em janeiro ele aparecerá com outro título, outra direção e outra orientação julgada mais conveniente pelo Conselho Diretor da União dos Escoteiros do Brasil, em decisão unânime de 5 de novembro. Durante sete anos ininterruptos, manteve-o a Federação Católica por entre os mais difíceis sacrifícios. Publicou 75 números pontualmente no dia 15 de cada mês e sua redação e sua administração foram sempre gratuitas” (Com o presente [...], 1927, p. 8).

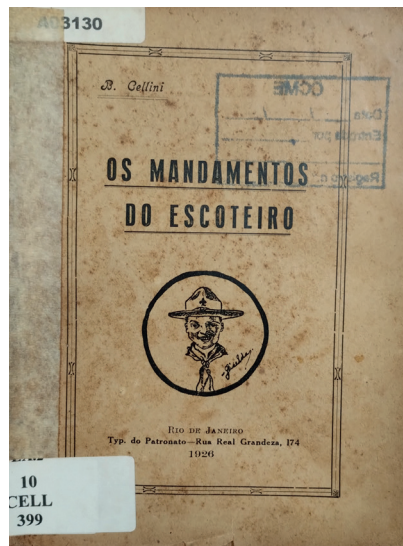
Figura 11 – Capa do boletim *O Escoteiro*, edição 66 de 13 de abril de 1923



Fonte: acervo do Centro Cultural do Movimento Escoteiro (RJ)

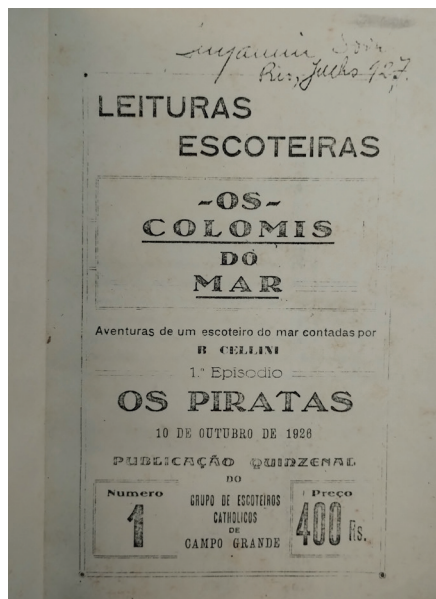
Principalmente na década de 1920, como já nos foi possível levantar, Cellini lançou-se à produção de literatura infantil tanto escoteira quanto policial. Um bom exemplo da literatura infantil é seu volume de contos *Os mandamentos do escoteiro* (FIGURA 12), de 1926, no qual há uma narrativa para cada um dos doze mandamentos em questão, e que o próprio autor diz ter sido inspirado pela leitura, aos treze anos de idade, da brochura de “D. Antonio de Trueba, que se intitulava *A Lei de Deus* [e na qual] em dez narrativas de cativante interesse e dulcíssimo sabor o notável prosador espanhol punha em ação, vigorosa e nitidamente, os Dez Mandamentos da Lei Divina” (Santos, 1926). Já, quanto à literatura policial, não menos pedagógico-ideológico-moralizante, é o caso dos quatro fascículos da novela de aventura-mistério *Os colomis do mar* (1926; FIGURA 13) e dos contos de *Mila, o escoteiro detetive* (1923-1925).

Figura 12 – Capa do livro *Os Mandamentos do Escoteiro*, de Benevenuto Cellini dos Santos (1926)



Fonte: acervo do Centro Cultural do Movimento Escoteiro (RJ)

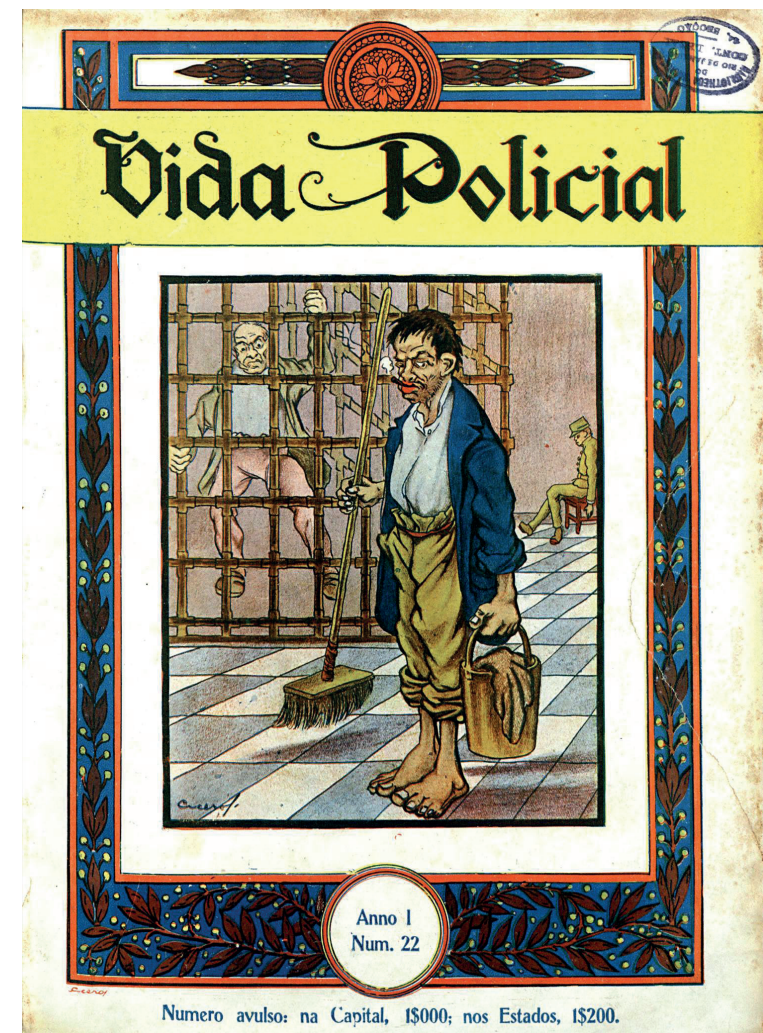
Figura 13 – Capa do primeiro fascículo de *Os Colomis do Mar* (*Leituras Escoteiras*), de 10 de outubro de 1926, de autoria de Benevenuto Cellini dos Santos



Fonte: acervo do Centro Cultural do Movimento Escoteiro (RJ)

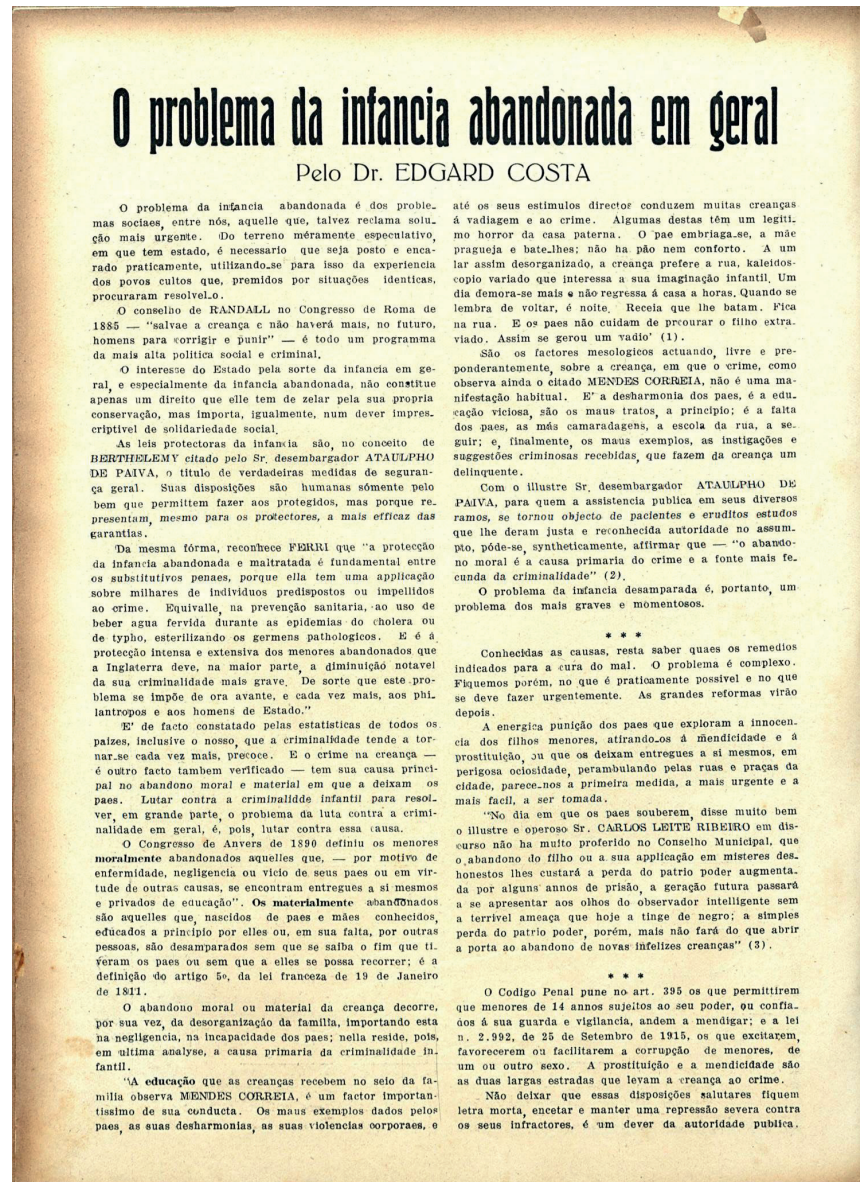
A questão da infância ocupava Cellini dos Santos mental e espiritualmente a tal ponto que, após a publicação de um ensaio de 1917 do dr. Edgard Costa no número 22 da revista *Vida Policial*, de 8 de agosto de 1925 (FIGURAS 14 e 15), intitulado “O problema da infância abandonada em geral” (FIGURAS 16 e 17), o criador de *Mila*, o escoteiro detetive responde às teses de Costa já na edição seguinte de *Vida Policial*, com texto seu de nome “O problema que interessa a todos” (Santos, 1925).

Figura 14 – Capa da revista *Vida Policial*, edição 22 de 8 de agosto de 1925



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 15 – Artigo “O Problema da Infância”, de Edgard Costa (1917)

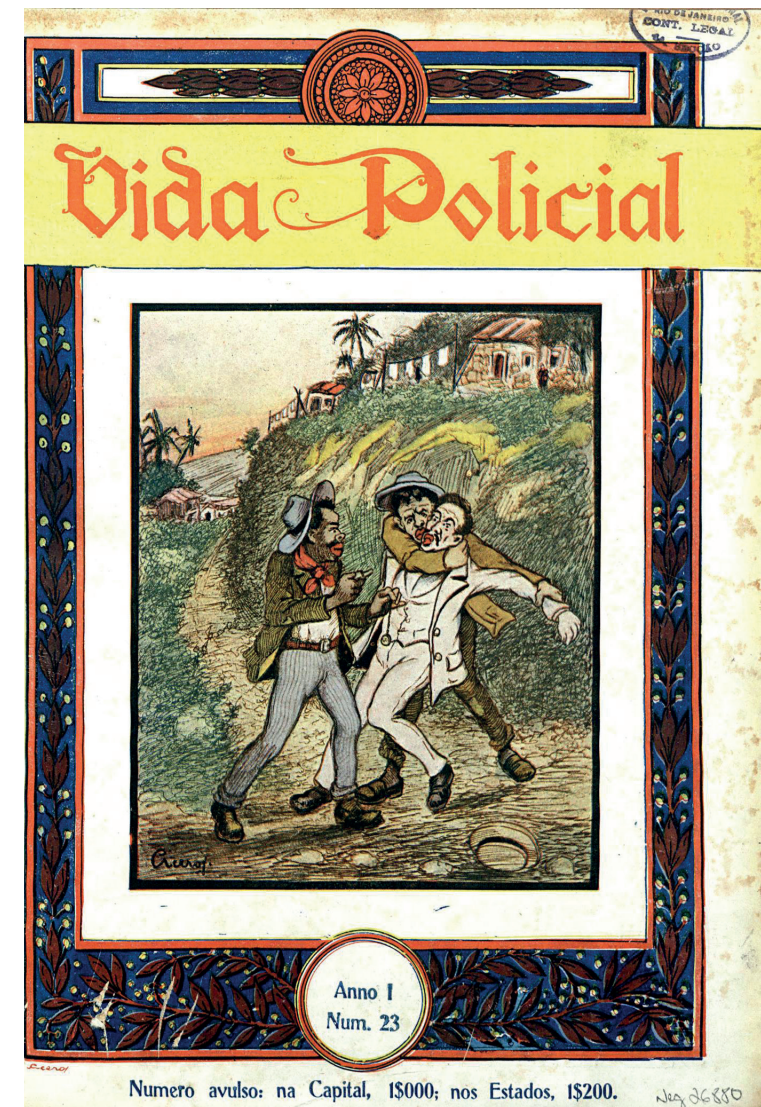


Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O artigo (ensaio? estudo?) de Costa aborda a questão da infância abandonada, destacando sua urgência como um fato social grave e argumentando que o abandono moral e material das crianças seria a principal causa da criminalidade infantil, que, por sua vez,

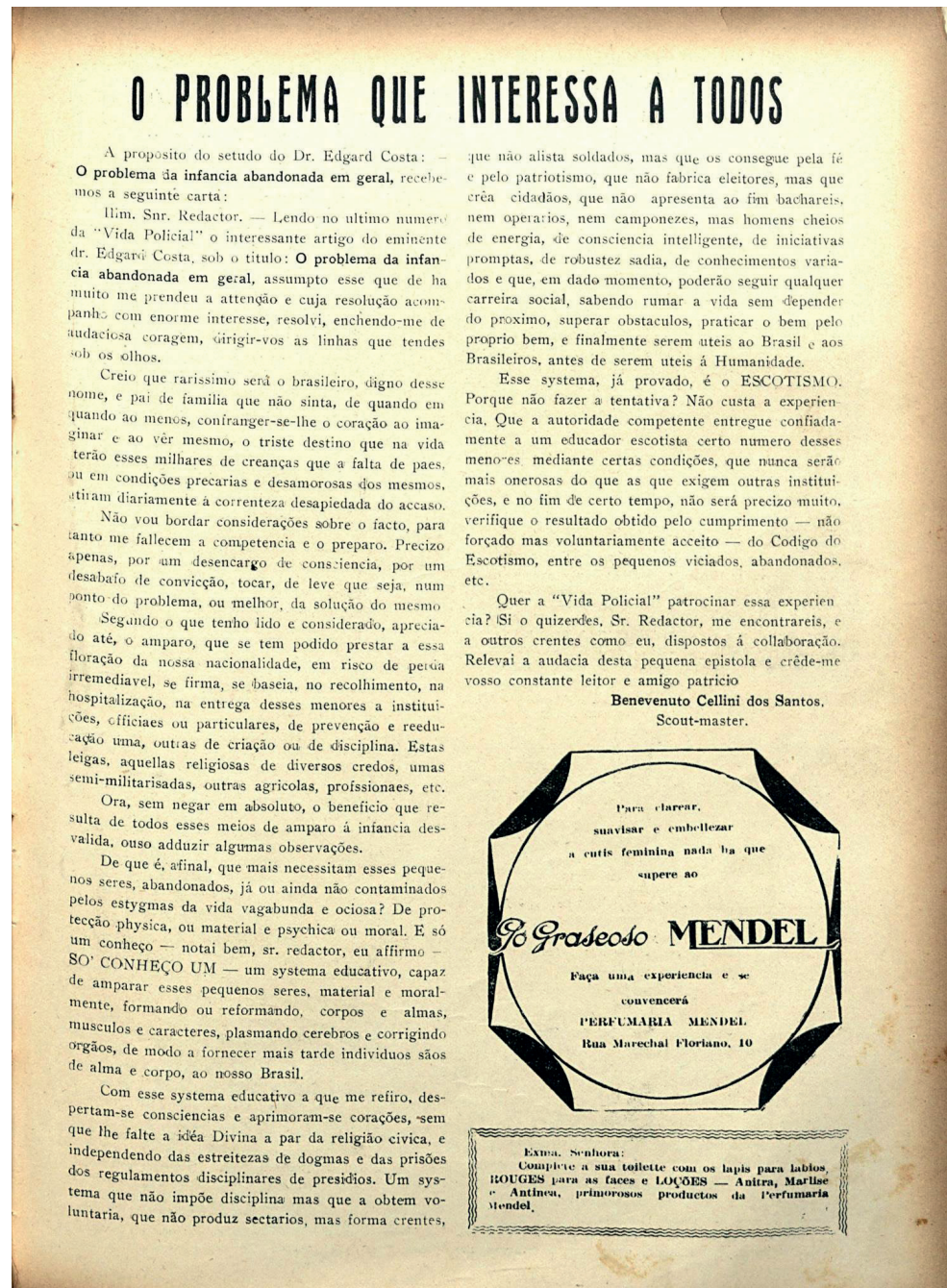
contribui para a criminalidade geral. Após citar estatísticas e estudos que mostram uma suposta relação de causalidade entre desorganização familiar, maus tratos e más influências e a delinquência infanto-juvenil, Costa sugere que o Estado tem o dever de proteger essas crianças, não apenas por solidariedade social, mas também como uma medida de segurança pública (Costa, 1925, p. 2-3).

Figura 16 – Capa da revista Vida Policial, edição 23 de 15 de agosto de 1925



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 17 – Artigo “O problema que interessa a todos”, de Benevenuto Cellini dos Santos (1925)



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Como soluções para a questão, o autor propõe punição severa para os pais que exploram ou negligenciam seus filhos, bem como a criação de juizados especiais para menores e o apoio estatal a associações privadas de proteção à infância, além de enfatizar a importância de medidas *imediatas*, como a aplicação rigorosa das leis existentes e a necessidade de reformas mais amplas no futuro (lembrando que o artigo, embora publicado em 1925, é de 1917). O texto também menciona a experiência de outros países, como os Estados Unidos, onde tribunais especializados para crianças estariam sendo eficazes — segundo o autor — na prevenção da criminalidade juvenil. Em resumo, Costa (1925, p. 2-3) defende uma abordagem multifacetada envolvendo repressão, educação e assistência para resolver o problema da infância abandonada. O que salta aos olhos, a ideia que perdura e incomoda o leitor ainda hodiernamente, porém, é a instituição de um “Tribunal para Crianças”.

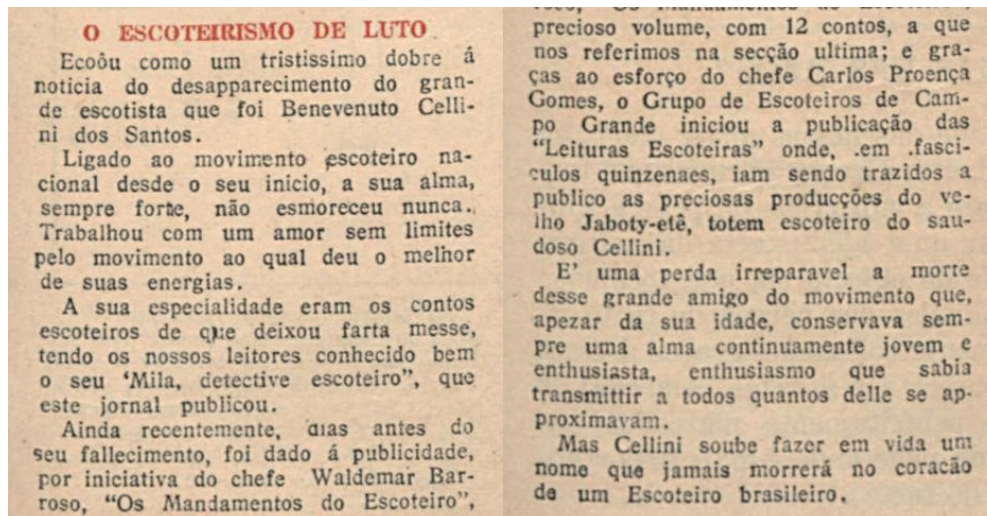
Já a resposta de Cellini dos Santos (1925), política e a todo custo evitando um embate direto com as sugestões que provavelmente lhe parecem curtas ou mesmo descabidas (como os citados tribunais infantis), vem na forma de carta enviada ao redator da *Vida Policial*, comentando o artigo do dr. Edgard Costa, ecoando sua preocupação com o destino das crianças desamparadas, mas sugerindo o escotismo como uma solução eficaz para o problema. Cellini dos Santos (1925, p. 41) argumenta que o escotismo, um sistema educativo (para ele) já testado, poderia amparar física e moralmente as crianças abandonadas, formando cidadãos conscientes, saudáveis e independentes, sem a necessidade de recorrer a métodos coercitivos ou religiosos.

Benevenuto Cellini dos Santos propõe mesmo uma experiência prática: entregar um grupo de menores abandonados a um educador escotista, sob certas condições, de forma a verificar os resultados positivos do método de Baden-Powell. Ele literalmente pede que *Vida Policial* patrocine tal iniciativa e se oferece para colaborar. Como já demonstrou em vários outros momentos de seu ativismo escotista, a carta-réplica de Cellini dos Santos (1925, p. 41) reflete uma visão otimista e prática para um problema perenemente

complexo, defendendo o escotismo como uma forma de transformar vidas e contribuir para o bem-estar social geral.¹¹

A *Tico-Tico* de número 1111, de 19 de janeiro de 1927 (FIGURA 18), é a que dá a notícia da partida deste que foi o maior (e mais prolífico) escritor escotista de sua geração. O *corpus* da lavra de Cellini dos Santos que mais nos interessa, em todo caso, compõe-se dos dez contos publicados na revista *O Tico-Tico* entre 26 de setembro de 1923 (edição 938) e 18 de novembro de 1925 (edição 1050). Seus nomes são “Mila, o escoteiro detetive”, “Cartas baralhadas”, “Pobre Furão!”, “Achar o perdido”, “Luzes nas trevas”, “O farrapo providencial”, “Em polvorosa”, “O discípulo de Mila”, “O alfenim” e “O triunfo do Furão”.

Figura 18 – Revista *O Tico-Tico* 1111, de 19 de janeiro de 1927, com menção à morte de Cellini dos Santos (pág. 13)



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A balança entre leituras morais, leituras “chafurdantes” e soluções importadas: pequeno contexto da recepção da literatura de massa para crianças no início do século XX e a adoção do escotismo como projeto educacional (auxiliar) de Estado

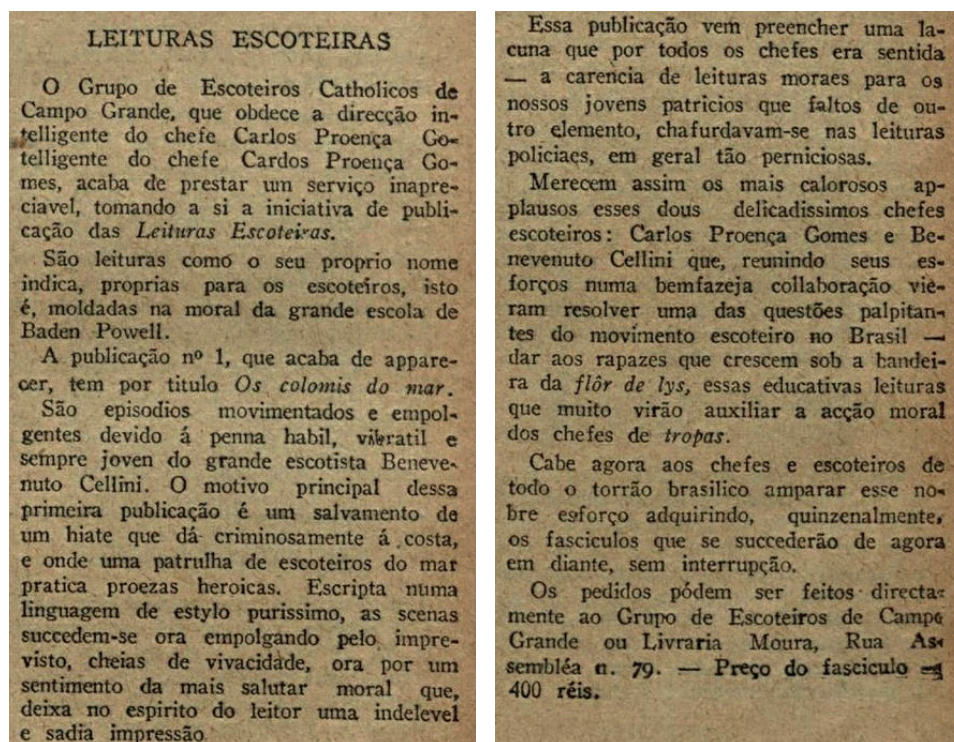
É importante emoldurar a estratégia de Cellini dos Santos de se apropriar do gênero policial para promover o ideário escotista (e auxiliar na busca desta *criança ideal*, formada pelos preceitos escoteiros: católica, leal, honesta, prestativa e *sempre alerta!*)¹² tendo em mente dois panos de fundo:

Em primeiro lugar, deve-se considerar a má reputação da mesma literatura policial junto aos promotores coevos da literatura infantil canônica. Há diversos artigos e pequenos editoriais na *Tico-Tico* que dão conta dessa visão da ficção detetivesca ou de crime (*Nick Carter*, etc.), em especial as que tinham criminosos como heróis (*Lupin*, etc.), como extremamente nociva à juventude em geral. Um bom exemplo é a nota publicada na seção Escoteirismo da *Tico-Tico* de número 1099 de 27 de outubro de 1926 (FIGURA 19), que trata da publicação dos fascículos *Leituras Escoteiras*, do Grupo de Escoteiros Católicos de Campo Grande (RJ), cujas primeiras (e únicas?) quatro edições trazem a aventura escoteira *Os colomis do mar*, de Benevenuto Cellini dos Santos. Diz o colunista, além de descrever o trecho e louvar a iniciativa do chefe escoteiro e editor Carlos Proença Gomes, que “são leituras como o seu próprio nome indica, próprias para os escoteiros, isto é, moldadas na moral da grande escola de Baden-Powell” e que sua “publicação vem preencher uma lacuna que por todos os chefes era sentida — a carência de leituras morais para os nossos jovens patrícios que, faltos de outro elemento, *chafurdavam-se nas leituras policiais, em geral tão perniciosas*” (Escoteirismo, 1926, p. 7, grifo meu).

¹¹ Vale ressaltar que o embate que relatamos na revista *Vida Policial* se dá quando Cellini dos Santos ainda está publicando os contos de Mila na *Tico-Tico*.

¹² Trata-se de famoso brado escotista.

Figura 19 – Menção na revista *Tico-Tico* 1099 à ficção policial como “perniciosa”



Fonte: acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Em segundo lugar, é necessário pôr em perspectiva a assimilação, já na década de 1920, por diversos governos estaduais, e pelo próprio Estado brasileiro, do movimento escotista e seu ideário, incorporado aos sistemas e redes escolares, de maneira sistemática e oficial, como uma estratégia para a formação de cidadãos íntegros e física e moralmente capazes de consolidar a identidade nacional e os desafios da construção de uma nação pós-oitocentista. Em sua dissertação *Sempre Alerta! O Movimento Escoteiro no Brasil e os projetos nacionalistas de educação infanto-juvenil: 1910-1945*, Adalson de Oliveira Nascimento (2004) investiga as origens do escotismo no Brasil — o primeiro grupo escoteiro data de 1910, fundado no Rio de Janeiro — e a maneira como sua ideologia e práxis são vistas de maneira tão positiva que passaram a ser rapidamente consideradas como a atividade extraescolar suplementar por excelência,

sendo pouco a pouco oficializadas e amalgamadas aos novos paradigmas das nascentes práticas pedagógicas escolanovistas (por suas reconhecíveis semelhanças de superfície, como a promoção da autonomia juvenil e das atividades de cunho prático e ao ar livre).

Na década de 1920, em vários estados brasileiros, ocorreram reformas da instrução pública, que objetivaram a introdução de modernas pedagogias e a expansão dos sistemas públicos educacionais. Este movimento de renovação educacional, conhecido a partir de fins dos anos 1920 como *Escola Nova*, expressava *grande simpatia pelo escotismo*. [...] De formas diferentes, integralistas, Forças Armadas, católicos e o próprio Governo Federal incluíram o escotismo em suas propostas educacionais (Nascimento, 2004, p. 12, grifos meus).

Mila, o escoteiro detetive é, portanto, uma criação que busca pagar e propagandear uma filosofia, mesmo um estilo de vida, o escotismo (já cooptado como adjuvante de todo um aparato estatal pedagógico-moralizante), que se valia de um formato/gênero condenado (a literatura policial), mas que era inegavelmente popular junto a seu público-alvo: o jovem e a criança (e, por conseguinte, o estudante e o cidadão em formação).

Mila, o escoteiro detetive: breve resumo dos entrecos e alguns pontos de interesse

No primeiro conto, intitulado “*Mila, o escoteiro detetive*”,¹³ que abre a série em 26 de setembro de 1923 e conta com apenas uma parte, o menino Emílio Costa, conhecido como Mila, é descrito como um escoteiro atento e perspicaz. Ao retornar de uma excursão, encontra uma carteira abandonada contendo apenas selos postais usados. Intrigado, decide examiná-los e percebe pequenos números e palavras escritas em seu verso. Ao organizar as informações, descobre uma mensagem codificada que revela detalhes sobre um assalto planejado para aquela noite. Convencido de sua descoberta, Mila avisa a polícia, que inicialmente desconfia, mas decide investigar. Graças à sua

¹³ Publicado na revista *O Tico-Tico*, na edição de número 938.

intervenção, a polícia consegue prender cinco criminosos, incluindo dois ladrões já procurados. No dia seguinte, o delegado reconhece a importância da ação do jovem, destacando seu raciocínio lógico e sua atenção para com os detalhes, qualidades desenvolvidas pelo escotismo. Como resultado, Mila ganha a admiração de todos e o apelido de “Sherlock mirim” (Santos, 2025).

Em “Cartas baralhadas”,¹⁴ segundo episódio, publicado ao longo de duas edições da revista, o inspetor Furão está prestes a ser demitido por não conseguir descobrir onde um suspeito realiza apostas ilegais. Desesperado, ele pede ajuda ao jovem Mila, que percebe um padrão nos anúncios misteriosos publicados na seção livre da *Gazeta da Tarde*. Analisando as mensagens, Mila deduz que os números indicam datas, horários e endereços das casas de jogo. Ele prevê corretamente que o suspeito tomará um bonde para a rua Barão de Mesquita nº 915. Furão segue a dica e lidera uma operação policial, desmantelando o cassino clandestino. No dia seguinte, os jornais exaltam sua “perícia”, mas Mila, que realmente resolveu o mistério, apenas ri do amigo, concluindo que Furão “não sabe baralhar as cartas” (Santos, 2025).

“Pobre Furão!”,¹⁵ conto de número três, já tem maior extensão e leva quase dois meses para ser publicado por completo, aparecendo no início de novembro e ocupando a *Tico-Tico* até pouco depois do Natal de 1923, tendo seis partes no total. Nele, narra-se nova história envolvendo o agente Furão, que é encontrado gravemente ferido e inconsciente. O médico dr. Costa e seu filho Mila cuidam dele, enquanto o delegado dr. Felisberto e o sargento Cândido tentam descobrir o que aconteceu. Mila, jovem e astuto, assume a investigação e, por meio das pistas deixadas pelo Furão, descobre que este fora vítima de um grupo de falsificadores de moeda. Mila

decifra códigos e localiza a casa onde os criminosos operam. Com a ajuda do delegado e do sargento, os falsificadores são presos. Furão, que estava consciente o tempo todo, agradece a Mila por sua dedicação e inteligência, reconhecendo que o rapaz foi essencial para resolver o caso. A história destaca a perspicácia de Mila e a importância do trabalho em equipe, um dos valores mais aderentes ao escotismo, para que seja feita a justiça (Santos, 2025).

Um pouco menor, o conto “Achar o perdido”¹⁶ tem quatro partes e retoma o personagem após um intervalo de três meses desde a aparição anterior. Com início em 26 de março de 1924, a história apresenta o jovem escoteiro Mila sendo chamado à delegacia para ajudar o delegado Joaquim Felisberto a resolver o desaparecimento de documentos importantes sobre um bicheiro sob investigação. Mila, com sua sagacidade, percebe marcas sutis nos papéis restantes, concluindo que alguém os identificava previamente de forma a conseguir roubar apenas os corretos. Após interrogar os funcionários da delegacia, ele suspeita do faxineiro Fulgêncio, que, pressionado, revela ter recebido cem mil réis para furtar os tais documentos. Mila, com paciência e inteligência, ganha a sua confiança e o convence a confessar. O conto, mais uma vez, destaca a astúcia do jovem e sua capacidade de resolver mistérios com lógica e perspicácia, enfatizando valores como justiça e honestidade (Santos, 2025) — um combinado entre os ideais escotistas e as características do detetive de enigma.

“Luzes nas trevas” resgata seus leitores de uma espera de três semanas e, com oito partes, demora dois meses para ter seu desfecho publicado.¹⁷ Nele, Benevenuto Cellini dos Santos narra um exercício de escoteiros em que três tropas (A, B e C) competem em

14 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 942, de 24 de outubro de 1923, e 943, de 31 de outubro de 1923.

15 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 944, de 7 de novembro de 1923, 945, de 14 de novembro de 1923, 946, de 21 de novembro de 1923, 947, de 28 de novembro de 1923, 948, de 5 de dezembro de 1923, e 951, de 26 de dezembro de 1923.

16 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 964, de 26 de março de 1924, 965, de 2 de abril de 1924, 966, de 9 de abril de 1924, e 967, de 16 de abril de 1924.

17 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 970, de 7 de maio de 1924, 971, de 14 de maio de 1924, 972, de 21 de maio de 1924, 973, de 28 de maio de 1924, 974, de 4 de junho de 1924, 976, de 18 de junho de 1924, 977, de 25 de junho de 1924, e 979, de 9 de julho de 1924.

um jogo estratégico. A tropa B, liderada por Novaes, tem a missão de interceptar comunicações entre as tropas A e C sem ser detectada. Durante a noite, a tropa B intercepta uma mensagem cifrada enviada pela tropa D (aliada de A e C). O jovem escoteiro Mila, conhecido por sua inteligência, decifra a mensagem, revelando o local e horário do encontro secreto entre as tropas A e C. Com essa informação, Novaes e sua tropa surpreendem os adversários ao amanhecer, garantindo a vitória. O Diretor Técnico, impressionado com a habilidade de Mila, condecora o rapaz e o nomeia criptógrafo oficial. A história destaca a inteligência, o trabalho em equipe (coisa, aliás, recorrente no *corpus*) e a importância do raciocínio lógico, encerrando a narrativa com os escoteiros celebrando a vitória e seguindo para um merecido almoço (Santos, 2025).

O sexto conto, “O farrapo providencial”,¹⁸ de extensão próxima ao anterior e de mesmo número de partes, vem logo na edição seguinte da *Tico-Tico*, chegando ao final no princípio de setembro de 1924. O conto descreve a história de uma patrulha de escoteiros que, durante um exercício, encontra um bilhete de socorro escrito por um pintor francês, Julien Fourt, sequestrado por quatro bandidos. O jovem escoteiro Mila decifra o bilhete e lidera a patrulha em uma missão de resgate. Com a ajuda do delegado dr. Felisberto, do agente Furão e de outros escoteiros, Mila localiza a cabana onde o francês está preso. Após uma emboscada bem planejada, os bandidos são capturados e Julien é libertado. A história destaca, sem maiores surpresas, qualidades como a coragem, a inteligência e o trabalho conjunto dos escoteiros, culminando com o reconhecimento de Mila como monitor e a gratidão do pintor, que presenteia os escoteiros com um quadro e uma doação anônima para o caixa de despesas do grupo (Santos, 2025).

18 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 980, de 16 de julho de 1924, 981, de 23 de julho de 1924, 982, de 30 de julho de 1924, 983, de 6 de agosto de 1924, 984, de 13 de agosto de 1924, 985, de 20 de agosto de 1924, 986, de 27 de agosto de 1924, e 987, de 3 de setembro de 1924.

A aventura “Em polvorosa”,¹⁹ a mais extensa até aqui, sétima do cânone e trazida a público por meio de quatorze partes ao longo de quatro meses, relata o desaparecimento de Mila, sequestrado por três bandidos que exigem um resgate de cinco contos de réis. O pai de Mila recorre ao delegado dr. Felisberto e ao agente Furão, que, com a ajuda do escoteiro Beto e do chofer Perde-Ganha, iniciam uma busca desesperada. Seguindo pistas deixadas por Mila — como amarrar nós em um lenço e outros sinais típicos dos escoteiros —, a equipe localiza os bandidos nas Furnas da Tijuca. Após uma emboscada bem-sucedida, Mila é resgatado e os criminosos são capturados. Perde-Ganha, que ajudou no resgate, é recompensado com um novo emprego como chofer de Mila. A história culmina com as expressões de gratidão do pai de Mila e uma reunião de todos os envolvidos para celebrarem o feliz desfecho de todo aquele acontecimento sinistro (Santos, 2025).

A noveleta “O discípulo de Mila”,²⁰ iniciada imediatamente após o episódio anterior, não é das maiores do conjunto, mas se ressent de muitos saltos em sua publicação; apesar de começar a meio de janeiro de 1925, sua conclusão se dá somente na segunda semana de abril. Nela, o agente de polícia Furão, após se recuperar de um ferimento,²¹ decide aprender as técnicas do escotismo com Mila,

19 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 988, de 10 de setembro de 1924, 989, de 17 de setembro de 1924, 991, de 1º de outubro de 1924, 994, de 22 de outubro de 1924, 995, de 29 de outubro de 1924, 996, de 5 de novembro de 1924, 997, de 12 de novembro de 1924, 998, de 19 de novembro de 1924, 999, de 26 de novembro de 1924, 1000, de 3 de dezembro de 1924, 1001, de 10 de dezembro de 1924, 1002, de 17 de dezembro de 1924, 1004, de 31 de dezembro de 1924, e 1005, de 7 de janeiro de 1925.

20 Publicada na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 1006, de 14 de janeiro de 1925, 1007, de 21 de janeiro de 1925, 1008, de 28 de janeiro de 1925, 1009, de 4 de fevereiro de 1925, 1012, de 25 de fevereiro de 1925, 1013, de 4 de março de 1925, 1014, de 11 de março de 1925, 1015, de 18 de março de 1925, 1016, de 25 de março de 1925, 1017, de 1º de abril de 1925, e 1018, de 8 de abril de 1925.

21 Especificamente este conto, com o episódio do ferimento em tela, sugere que Cellini dos Santos tenha publicado em algum outro veículo (talvez a revista *O Escoteiro*), em data próxima, um conto adicional a estes da *Tico-Tico*, com o personagem Furão como protagonista. Vale destacar os trechos que parecem embasar tal hipótese, como este no qual o narrador diz: “é que o Furão já tratara o Mila

já um experiente escoteiro. Furão, fascinado pelas habilidades de Mila em telegrafia, criptografia e exploração, insiste em ser seu discípulo, mesmo sendo mais velho que os demais escoteiros. Mila, inicialmente cético, acaba por aceitá-lo como escoteiro honorário.

Durante uma excursão ao Corcovado, Furão demonstra seu valor ao salvar um escoteiro que caiu em uma cova e fraturou o pé, carregando-o nas costas até o acampamento. Sua dedicação e habilidades impressionam a todos, incluindo Mila e os outros escoteiros. A história tem seu auge em uma confraternização entre as tropas e na eleição de Mila como líder das duas patrulhas. Furão, orgulhoso de sua participação, mostra-se disposto a continuar aprendendo e participando das atividades escoteiras do grupo, revelando aos leitores uma transformação de cunho pessoal e um novo sentido de propósito para a própria vida (Santos, 2025).

O penúltimo dos contos de *Mila, o escoteiro detetive*, “O alfenim”,²² segue detalhando a amizade entre Mila e Furão, que embarcam em uma missão para resgatar Miguel, um menino raptado há dois anos. Furão, agente de polícia e escoteiro iniciante, determinado a devolver o garoto ao pai, convence Mila a ajudá-lo. Durante a conversa, Mila relembra a transformação de seu irmão Beto, que passou de menino frágil e mimado a um escoteiro forte e dedicado,

por tu. Tendo passado a convalescência do *ferimento que sofrera em uma fazenda do Dr. Costa, no interior do Estado do Rio*, o Furão apresentara-se ao serviço, forte, corado e cheio de boas disposições para o trabalho. Rapara o bigode e parecia mais moço uns cinco anos” (Santos, 2025, grifo meu). Ou ainda na seguinte fala do delegado, chefe de Furão, ao escrivão de polícia: “O delegado limpou o *pince-nez* e dissera para o escrivão: — Seu escrivão! *Depois daquela pancada na cabeça, o Furão parece que não ficou muito católico!*” (Santos, 2025, grifo meu). Trata-se de referências exofóricas, uma vez que em nenhum dos contos anteriores Furão sofre tal lesão. Há outra dessas referências na frase inicial do conto seguinte, “O alfenim”, que retoma a citada estadia (desconhecida) do Furão na fazenda do pai de Mila: “Furão — dizia o Mila ao amigo, recostado em uma cadeira de balanço, luxo a que o Furão fora impelido *pelas recordações da sua estadia na fazenda do Dr. Costa*. — Furão, acho bom você esquecer-se disso! Olha que o Hospício já é pequeno para os que estão lá...” (Santos, 2025, grifo meu).

22 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 1019, de 15 de abril de 1925, 1020, de 22 de abril de 1925, 1021, de 29 de abril de 1925, 1022, de 6 de maio de 1925, 1023, de 13 de maio de 1925, e 1024, de 20 de maio de 1925.

apelidado de “alfenim” devido à sua delicadeza inicial. A história é um dos melhores exemplos dos objetivos de Cellini dos Santos, ao destacar o impacto do escotismo na formação moral e física dos jovens, ressaltando valores como amizade, disciplina e superação. O conto se encerra com a promessa de Furão de encontrar Miguel, em grave demonstração de coragem e altruísmo (Santos, 2025).

Finalmente, no maior episódio da série, justamente o último, publicado entre maio e novembro de 1925 em nada menos do que dezoito partes, “O triunfo do Furão”²³ conta os detalhes da emocionante busca pelo menino sequestrado, Miguel Montez, liderada pelo agente de polícia Furão, com a ajuda de Mila, Beto, Perde-Ganha e o ex-instrutor de escoteiros sr. B. C. (sigla óbvia para “Benevenuto Cellini”, que, com isso, insere a si mesmo na narrativa como personagem). A história se passa em São Paulo, onde o grupo segue pistas para encontrar o menino, que está sob os cuidados de um velho louco conhecido como Judeu Errante. Após investigações e planejamento meticuloso, Furão usa toda a sua sagacidade para adormecer o cão feroz que guarda o menino, resgatando-o com sucesso. O triunfo é celebrado com a reunião de antigos escoteiros e a gratidão do pai de Miguel. Furão, inspirado pela experiência, consolida sua decisão de dedicar-se ao escotismo, enquanto Mila e Beto recebem honrarias por sua bravura. A história acaba com a restituição de Miguel à família e a transformação pessoal dos protagonistas, destacando, como de costume, valores caros ao escotismo, como a coragem, a lealdade e a fé cristã (Santos, 2025).

23 Publicado na revista *O Tico-Tico*, nas edições de número 1025, de 27 de maio de 1925, 1026, de 3 de junho de 1925, 1028, de 17 de junho de 1925, 1029, de 24 de junho de 1925, 1030, de 1º de julho de 1925, 1031, de 8 de julho de 1925, 1032, de 15 de julho de 1925, 1033, de 22 de julho de 1925, 1035, de 5 de agosto de 1925, 1037, de 19 de agosto de 1925, 1038, de 26 de agosto de 1925, 1039, de 2 de setembro de 1925, 1040, de 9 de setembro de 1925, 1041, de 16 de setembro de 1925, 1043, de 30 de setembro de 1925, 1044, de 7 de outubro de 1925, 1048, de 4 de novembro de 1925, e 1050, de 18 de novembro de 1925.

Considerações finais

A ousadia de Benevenuto Cellini dos Santos em adotar um gênero literário visto com reservas — a ficção policial, ainda que em sua forma clássica: a ficção *de enigma* — para seu *mashup* único (pois não temos notícia de outro exemplo de *corpus* de tal importância em sua época) com a filosofia escotista, em histórias claramente direcionadas à cooptação dos espíritos e mentes juvenis para a sua causa, e em um veículo de prestígio como o foi a revista *O Tico-Tico*, fala muito de sua própria personalidade e de sua perspicácia tanto como literato quanto como propagador dos ideais de Baden-Powell. Além disso, ajuda muito a tornar mais rico e complexo o emaranhamento de forças e vertentes presente nas primeiras décadas do século XX, nascedouro da literatura infantojuvenil brasileira e da ainda mais jovem literatura policial nacional. *Mila, o escoteiro detetive* é peça importante para a compreensão da recepção dos escritos de Conan Doyle por aqui, recepção esta que moldou não apenas nossa (até hoje desprezada) literatura popular de gênero como também o desenvolvimento e a modernização de uma polícia mais investigativa, mais *indicial*, menos abrumadora e violenta — bom exemplo disso está na obra *Sherlock Holmes no Brasil: Elysio de Carvalho e a construção da polícia científica: Rio de Janeiro, 1907-1915*, de Marília Rodrigues de Oliveira.

Esperamos, ao final destas páginas exploratórias, que nosso relato sirva como ponto de partida — pensando para além da comunicação sobre o achado tanto de *Mila, o escoteiro detetive* quanto de seu autor, Benevenuto Cellini dos Santos — na direção de um melhor entendimento da imbricação entre o surgimento do escotismo no Brasil, certas ficções policiais *ad usum Delphini*, e seu subtexto ideológico-pedagógico: em síntese, a inter-relação entre a gênese do escotismo no Brasil e a da moderna literatura infantil (e policial) brasileira nas décadas de 1910 e 1920.

REFERÊNCIAS

ANDREW, Lucy. *The British Boy Detective: Origins, Forms, Functions, 1865-1940*. 2014. Tese (Doutorado) – Cardiff University, Cardiff, 2014.

COM O PRESENTE número encerra *O Escoteiro* esta sua fase. *Alerta!*, Rio de Janeiro: União dos Escoteiros do Brasil, n. 1, p. 8, 28 set. 1927.

COSTA, Edgard. O problema da infância abandonada em geral. *Vida Policial*, Rio de Janeiro, n. 22, 8 ago. 1925.

CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

ESCOTEIRISMO. *O Tico-Tico*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1099, p. 7, 27 out. 1926. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153079&pasta=ano%20192&pesq=moldadas%20na%20moral&pagfis=24021>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ESCOTISMO. *O Tico-Tico*, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 930, p. 15, 1 ago. 1923. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153079&pasta=ano%20192&pesq=%22celli-ni%20dos%20santos%22&pagfis=20131>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MURPHY, Heather. Livro inédito de John Steinbeck não será lançado por ser considerado ‘menor’. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 2021. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/livro-inedito-de-john-steinbeck-nao-sera-lancado-por-ser-considerada-menor/?srsltid=AfmBOopaV04M8eAyztsZvFfPxo-Y0XI2WYW6iewBD21_j6SSf-QPaESf. Acesso em: 13 abr. 2025.

NAHOUM, Leonardo. *De olhos abertos... ou será que não?: uma análise crítica da coleção infantojuvenil Mister Olho e de seus autores à luz (ou sombra...) da ditadura militar*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. 655 f.

NAHOUM, Leonardo. *Histórias de detetive para crianças*. Niterói: Eduff, 2017.

NAHOUM, Leonardo. *Livros de bolso infantis em plena ditadura militar: a insuperável Coleção Mister Olho (1973-1979) em números, perfis e análises*. Porto Alegre: Avec Editora, 2022.

NAHOUM, Leonardo. *Murder at Full Moon*, de Peter Pym (também conhecido como John Steinbeck...), e a perene agonia da literatura popular em sua busca por legitimação. *Escritos Suspeitos*, Niterói, 15 jun. 2021. Disponível em: <https://escritossuspeitos.com.br/2021/06/15/murder-at-full-moon-de-peter-pym-tambem-conhecido-como-john-steinbeck-e-a-perene-agonia-da-literatura-popular-em-sua-busca-por-legitimacao-leonardo-nahoum/>. Acesso em: 7 fev. 2025.

NASCIMENTO, Adalson de Oliveira. *Sempre Alerta! O Movimento Escoteiro no Brasil e os projetos nacionalistas de educação infanto-juvenil: 1910-1945*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. 174 f.

NEVES, Azambuja. Benevenuto Cellini dos Santos. *Alerta!*, Rio de Janeiro: União dos Escoteiros do Brasil, n. 1, 28 set. 1927.

NODELMAN, Perry. *Somos mesmo todos censores?*. São Paulo: Solisluna, 2020.

SANTOS, Benevenuto Cellini dos. *Mila, o escoteiro detetive (1923-1925; contos)*. Organização de Leonardo Nahoum. Porto Alegre: Avec Editora, 2025. No prelo.

SANTOS, Benevenuto Cellini dos. O problema que interessa a todos. *Vida Policial*, Rio de Janeiro, ano I, n. 23, p. 41, 15 ago. 1925.

SANTOS, Benevenuto Cellini dos. *Os mandamentos do escoteiro*. Rio de Janeiro: Tipografia do Patronato, 1926.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DESAFIANDO A ESCURIDÃO: A JORNADA DA DETETIVE BARBARA CASTELO EM *INFERNO NO ÁRTICO*

Raquel Souza de Moraes

Cláudia Lemes: uma escritora de *thrillers*

Cláudia Lemes é uma autora brasileira, natural de São Paulo, que tem mais de quinze livros publicados, entre romances, não ficção, coletâneas de contos e traduções — muitos destes publicados de forma independente. Sua primeira obra foi publicada em inglês, no ano de 2012, e, antes disso, como a própria escritora relata, não tinha a intenção de escrever profissionalmente. Em 2017, ela idealizou e fundou a Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror (ABERST), iniciativa que reuniu autores, ajudou a dar mais visibilidade e fortaleceu a literatura de gênero em nosso país. Além de todo esse prolífico trabalho de fazer literário, Lemes resolveu, a partir de 2021, lançar-se de maneira mais exclusiva à editoração e publicação de livros, fundando a editora Rocket.

A atuação de Cláudia Lemes no campo literário, tanto na esfera da escrita quanto da editoração, é de total entrega à chamada

literatura de gênero.¹ É, portanto, um trabalho que se posiciona à margem do convencional — já que se dedica a literaturas que sofreram preconceitos por tantos anos — e bastante corajoso, pois é sabido que a atuação independente, sem o apoio das grandes editoras, é extenuante, tendo em vista a batalha que o escritor trava pela visibilidade quando não conta com grandes investimentos e aparatos publicitários. No âmbito da escrita literária, Cláudia Lemes se define como escritora de *thrillers*. O termo, que pode ser traduzido literalmente do inglês como “suspense”, não é de fácil definição, como atestam os críticos anglófonos. Segundo David Glover (2003, p. 138), o *thriller* surgiu como um descritor amplo que pode ser aplicado a uma gama de narrativas. Algumas destas podem constituir subgêneros dentro de seu próprio gênero, no entanto outra parcela se mostra muito difícil de classificar. Philip Simpson (2010) também chama a atenção para a amplitude do termo. Para esse autor, o *thriller* consiste em um fenômeno literário que abrange um amplo território e, por isso, existem vários tipos, como os *thrillers* psicológicos, de espionagem, políticos, futurísticos, criminais, e etc. A partir das observações dos referidos autores, nota-se, então, que o *thriller* não constitui, sozinho, um gênero ou subgênero independente, mas sua definição parece se adequar melhor a um *estilo* de escrita — com características bem marcantes — que pode ser associado a determinados tipos de literatura.

Entre essas características marcantes, pode-se dizer que o diferencial do *thriller* está na narrativa que visa proporcionar um efeito extremamente intenso no leitor. Para isso, os riscos enfrentados pelos personagens são apresentados em uma curva ascendente de perigo, violência e choque (Glover, 2003, p. 137). Nesse sentido, o mundo ficcional do *thriller* traz uma atmosfera de perigo iminente, incidentes dramáticos e traumáticos; e até o último capítulo diversas reviravoltas podem ocorrer. Por isso, é comum observarmos representações de

violência exacerbadas, uma das estratégias das histórias de sensação, utilizadas para a construção da escalada do suspense.

Toda a construção de um mundo ameaçador, típica dos *thrillers*, pode ser encontrada nas obras de Cláudia Lemes. Nelas, o cenário e os núcleos onde os protagonistas vivem nunca são lugares acolhedores e seguros, mas sim locais repletos de medos, traumas e perigos. Como já explicado anteriormente, o *thriller* configura um estilo que pode se associar a diferentes tipos de literatura, e é perceptível que a autora transita entre gêneros diversos com muita facilidade. A leitura da obra da autora revela como ela lança mão de um estilo de escrita popular como o *thriller*, para abordar temas sérios e considerados ainda hoje tabus, sem cerimônias e sem medo de julgamentos.

Na análise que propomos a seguir, teremos como foco principal o romance *Inferno no Ártico*, um *thriller* investigativo publicado pela autora em 2018. Além da questão do estilo de escrita marcante de Lemes, este estudo irá privilegiar os seguintes elementos: a estrutura do enredo e o modo como a autora incorpora aspectos do *police procedural* para construí-lo; a trajetória da detetive Barbara Castelo, seus métodos investigativos e desafios pessoais.

***Inferno no Ártico*: um *thriller* investigativo**

Inferno no Ártico é um *thriller* investigativo que tem como protagonista Barbara Castelo. Carregando uma história familiar complexa, Barbara segue seu caminho à sombra dos passos paternos, tornando-se também uma policial, detetive especializada em crimes sexuais. Porém a vida adulta e a realização profissional não trazem a cura de um grande trauma de infância que lhe deixou como herança a nictofobia — o medo do escuro. Ironicamente, após uma volta dolorida aos acontecimentos de seu passado, Barbara resolve se mudar de São Francisco para Barrow, no Alasca, em pleno inverno polar, lugar em que a noite dura dois meses. A neve pesada e a escuridão da longa noite ártica são apenas os fatores iniciais do caráter inóspito da cidade. Barrow tem pouquíssimos habitantes, mas um custo de vida alto e taxa de crimes acentuada,

1 A título de ilustração, seguem alguns exemplos da chamada literatura de gênero: narrativas de horror, terror, ficção científica, policial, suspense, fantasia, eróticos, etc.

decorrente, principalmente, de episódios de violência doméstica e do alto índice de alcoolismo. Lá, ela se depara com um *serial killer* com motivações e rituais obscuros, praticante de crimes que envolvem crianças, o que choca a sociedade local, que nunca vira nada igual. No instigante enredo do romance, a busca pelo criminoso é entrelaçada à busca da detetive por si mesma, pela reconstrução de sua memória e de seu passado. O romance é narrado em terceira pessoa e alterna o ponto de vista de diferentes personagens, embora mantenha ênfase na protagonista Barbara Castelo em sua maior parte. Essa estratégia narrativa é interessante porque apresenta ao leitor fatos ainda desconhecidos pela detetive, de modo que se está um passo à frente da investigação empreendida pela personagem. A narrativa inicia com uma espécie de prólogo centrado na figura do assassino e em seu *modus operandi*, mostrando seu primeiro crime na cidade de Barrow: o assassinato da pequena Molly Green. Logo após, tomamos conhecimento de que esse homem é um *serial killer* procurado há anos, através da transcrição de uma carta antiga em que ele provoca o detetive nova-iorquino Louis, homem que coordenou investigações antigas sobre o mesmo criminoso que agora estava na pequena cidade do Alasca.

Após esse prólogo, há treze capítulos numerados e intitulados com nomes de entidades demoníacas de uma seita denominada Satanismo Acósmico, que visa a destruição da raça humana e do mundo como um todo. Cada um desses demônios tem regência sobre um mal, uma obscuridade ou uma emoção ruim, como, por exemplo, a doença, o ódio e a depravação. No decorrer da leitura, entendemos que os capítulos trazem materializações desses males e que o assassino também usa essas representações malignas em seus assassinatos. Ao todo, o *serial killer* Phoenix Barton matou doze pessoas em nome de doze demônios. Seu objetivo era assassinar a décima terceira pessoa em nome do último demônio, Lúcifer, o mais poderoso de todos. Essa relação com o sobrenatural maligno e as consequências para as personagens constroem uma ponte entre o romance e o gênero horror, bastante apreciado por Cláudia Lemes. O caráter investigativo do enredo é construído nos moldes

do *police procedural*, subgênero da ficção criminal caracterizado por trazer como protagonista da obra um membro da polícia — que usualmente trabalha em equipe — e por colocar em evidência métodos e procedimentos característicos do trabalho policial na investigação. É preciso salientar que nem todo texto literário que tenha um personagem policial como central será, necessariamente, vinculado a essa tendência. Conforme explica Scaggs (2005), no *police procedural* os artifícios específicos da polícia são centrais na estrutura, no desenvolvimento e na ação da trama. A metodologia de trabalho investigativo frequentemente inclui aspectos tecnológicos como os da ciência forense: pesquisas de antecedentes em base de dados, entrevistas e criação de perfis psicológicos dos suspeitos e criminosos.

As obras filiadas ao *police procedural* ganharam popularidade nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX. Mandel (1988) argumenta que a ascensão da referida tendência é uma representação literária da mudança na forma de detectar e combater o crime organizado, que crescia em larga escala. Para o autor: “O verdadeiro sintoma da ascensão da polícia no romance policial é a substituição da análise individual pelos recursos organizacionais como principais meios de apanhar o criminoso” (Mandel, 1988, p. 90).

A mudança expressiva em relação ao protagonismo das narrativas — de um detetive solitário em busca da verdade para uma equipe de homens e mulheres institucionalizados e a serviço do Estado — é um ponto importante. Essa modificação pode conferir mais verossimilhança às obras, já que a jornada individual do detetive herói contra todo um aparato criminoso organizado parece ser cada vez menos crível na sociedade contemporânea. Nesse sentido, percebe-se um movimento em que o investigador enquanto “máquina de raciocinar” cede a vez para aqueles que utilizam máquinas tecnológicas — que realizam checagem de impressões digitais e testes de DNA, por exemplo.

Scaggs (2005) aponta que o detetive policial potencializa a restauração da ordem perdida, por atuar em larga escala, com uma equipe e uma série de recursos a seu dispor. E é essa capacidade

de ação mais ampla que vai diferenciá-lo dos detetives de outros subgêneros da ficção criminal. Enquanto o detetive solitário atua contra ameaças pontuais, existentes dentro de um pequeno grupo, com um número limitado de suspeitos, o policial luta contra um mal que pode afligir qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo (cf. Scaggs, 2005). Em *Inferno no Ártico*, por exemplo, Barbara Castelo investiga o *serial killer* Phoenix Barton, que inicia sua trajetória assassina na cidade de Nova York e, anos depois, segue matando em um local totalmente oposto geograficamente, o Alasca.

Na narrativa do *police procedural*, as hierarquias ficam bastante evidentes e, a partir disso, o leitor conhece uma gama de funções institucionais: detetives, tenentes, xerifes e sargentos são personagens obviamente recorrentes. Mas também existem obras que dão ênfase a determinadas profissões que usualmente ficam nos “bastidores” da investigação, como médicos-legistas, psicólogos criminais e peritos. Nesses casos, a trama se desenvolve na coleta minuciosa de vestígios e signos na cena do crime e no próprio cadáver, além de um forte apoio tecnológico; tudo isso com o objetivo de conseguir pistas que remetam à identidade do criminoso. De acordo com Scaggs (2005), os desdobramentos contemporâneos do *police procedural* incluem variações em relação à função do protagonista dentro da polícia e ao procedimento investigativo adotado. Além disso, temos as apropriações revisionais do subgênero, que trazem à tona discussões sobre gênero e raça, por exemplo. *Inferno no Ártico* parece se situar nesse campo da apropriação, ao mesmo tempo em que subverte a tendência. O romance se insere na estrutura de um *police procedural*, mas, ao mesmo tempo, ironiza e critica aspectos marcantes da vertente, explorando também as questões de gênero ao tematizar as dificuldades enfrentadas por uma policial mulher e estrangeira em um ambiente de trabalho machista.

Inferno no Ártico se inicia com a descoberta do corpo de Molly em estado carbonizado e posado ritualisticamente, circundado por velas pretas. O modo de agir de Barbara, de outros policiais e do médico-legista nesta ocasião confirma a aproximação da narrativa com o *police procedural*. Este capítulo nos oferece uma descrição

detalhada de procedimentos de análise de uma cena de crime e os cuidados necessários para que possíveis vestígios sejam validados: “Tire fotos dele, as botas em especial, luvas, tudo de perto. Não pode ser com câmera digital, se não [sic] eles não aceitam no tribunal” (Lemes, 2018, p. 31).

No decorrer da narrativa, podemos observar outros elementos que dão o tom de *police procedural*, como o uso da linguagem policial, com códigos específicos: “- Central, aqui é a detetive Castelo, 979, preciso de um 10-95 e um 10-29 para um Bill Crawford ou William Crawford aqui em Barrow” (Lemes, 2018, p. 69). Em outros momentos, o narrador explica esses termos técnicos, a fim de dar mais clareza aos diálogos: “10-40 era o código para uma emergência para a qual não se usa sirenes ou o giroflex. Era usado tanto para não atrair atenção de criminosos que poderiam ainda estar numa cena, quanto para não assustar civis” (Lemes, 2018, p. 115). Além disso, documentos forenses, como relatórios de autópsia, são bastante explorados e significativos para determinar as ações dos personagens.

A atuação de Barbara no encalço do criminoso pode ser considerada mista, no sentido de que ela usa as técnicas procedimentais — conforme fora ensinada na academia de polícia da Califórnia —, porém, muitas vezes, precisa deixá-las de lado por impossibilidade de fazer ou porque esse método, sozinho, não dá conta da complexidade do caso. Uma das descobertas mais importantes do caso foi a identidade de Phoenix Barton, conseguida pela detetive após uma coleta de digitais no banheiro de uma casa:

Sozinha lá dentro, com a porta fechada, ela apressou-se arrancando as luvas com os dentes e vestindo as de látex. Tirou do bolso o kit de levantar impressões: pó, pincel e fitas adesivas. Os azulejos de Joyce eram brancos, então Barbara escolheu o pó escuro, das duas únicas opções que o departamento disponibilizava. Contendo a respiração, ela pincelou em movimentos circulares e com o máximo de cuidado que conseguiu o espaço onde um homem talvez um pouco mais alto do que ela colocaria a mão. Encontrou diversas impressões, e levantou uma por uma. Fez o mesmo na alavanca metálica da descarga (Lemes, 2018, p. 170).

A figura do *profiler* é outra peça-chave na investigação empreendida em *Inferno no Ártico*. Scaggs (2005) diz que o criador de perfis psicológicos tem sido um personagem cada vez mais frequente em *police procedurals*. Esse profissional é o responsável por analisar detalhadamente a cena do crime e o *modus operandi* do criminoso, de modo a criar um perfil que ajude os investigadores a prever novos ataques e reduzir o campo de busca. O perfil é muito utilizado nos casos de assassinos seriais, que comumente apresentam ações bem demarcadas. No romance de Cláudia Lemes, o *profiler* é Ryan Owen, um agente do FBI que trabalha no caso de Phoenix Barton há alguns anos. Ryan foi quem conseguiu traçar as pistas iniciais sobre a identidade do assassino — idade, tipo físico, preferências — e foi o primeiro a considerar com seriedade a motivação ocultista. Para isso, houve um trabalho de muita dedicação, junto ao detetive Louis: “Juntos, puxaram os crimes semelhantes dos últimos dez anos e descartaram os casos que não batiam. Ryan transformou a suíte do hotel num mapa de arquivos e fotos dos crimes, visitou os locais onde os corpos haviam sido encontrados, e montou um perfil” (Lemes, 2018, p. 87). Ao final da trama, é Ryan quem indica para Barbara onde Phoenix poderia executar sua ação final, de grandes proporções. A princípio, o *profiler* fica relutante em ajudar a detetive e quebrar as regras e hierarquias, já que o caso seria de proporção federal, porém se sensibiliza com o caso e dá a dica crucial para impedir o sucesso do *serial killer*. No entanto, ao mesmo tempo que a narrativa apresenta diversas sequências procedimentais, como as descritas acima, os personagens criticam os poucos recursos que a remota cidade de Barrow recebe para o trabalho policial. “– Tá vendo o que faz a falta de verba, sargento? Não temos spray para tirar as marcas de pneu ou sapatos da neve. Da próxima vez que tiver que fazer um relatório daqueles...” (Lemes, 2018, p. 31).

A crítica à falta de dinheiro destinado às investigações continua, o que mostra que nem todo aparato tecnológico tão característico dos romances e séries televisivas existe na realidade, especialmente quando se trata de cidades pequenas como Barrow:

— Sabe que os resultados da autópsia vão levar um tempo para chegar, não sabe? E pode esquecer DNA e outras coisas de laboratório, não temos a verba.

Ele achava que ela era uma idiota ou falava daquele jeito só para provocar? [...]. Ela respondeu:

— Em São Francisco não adiantava ter a verba para o laboratório porque na melhor das hipóteses o resultado de um exame de DNA levava três dias. Sei fazer meu trabalho sem essas regalias. Vou começar pelo banco de dados (Lemes, 2018, p. 36).

Essa perspectiva mais realista a respeito do uso da tecnologia e da ciência forense é importante no romance porque Barbara Castelo entende que esse método investigativo é inviável nas condições que tem. Quando recebe o relatório da autópsia do corpo da vítima, a detetive sugere que uma análise científica mais minuciosa seria capaz de dizer a marca do fósforo utilizado para carbonizar o corpo, o que poderia levar ao culpado. Esse pensamento é refutado imediatamente pelo seu parceiro de investigação, levando Barbara a refletir: será que todos esses recursos são efetivamente relevantes?

— Mas um fósforo consumido pelo fogo deixa restos fossilizados de diatomácea.

— Mais uma vez superestimando nosso departamento forense. Barbara, ninguém vai olhar a pele de Green num microscópio para detectar o óbvio: que alguém pôs fogo no corpo. [...]

Bruce estava irritado, e não era com ela. E até certo ponto, ele tinha razão. Em São Francisco haviam sido orientados a sempre conseguir evidências para o julgamento, nada mais importava. E dependendo do tipo de diatomácea encontrada numa cena de incêndio, era possível até identificar a marca do palito de fósforo, de forma que se tal marca fosse encontrada na posse do suspeito com motivação para o incêndio criminoso, uma convicção era praticamente garantida. Mas tudo aquilo parecia irrelevante no caso em mãos (Lemes, 2018, p. 83).

Incapacitada de seguir todas as etapas procedimentais, Barbara apela para métodos alternativos e entra em um dos seus sítios preferidos, o *Old Cop Tales*, um espaço onde policiais da ativa e veteranos trocam ideias sobre casos difíceis. Barbara usa um

codinome masculino no fórum, pois naquele meio conservador e machista ela “percebeu que nomes femininos são ignorados” (Lemes, 2018, p. 55). Ali, Barbara busca informações conversando com policiais durões e já aposentados, que gostam de frequentar estes fóruns para trocar ideias e ajudar detetives novatos. É só com essa ajuda, e ignorando os procedimentos oficiais, que ela consegue evoluir no difícil caso que tem nas mãos.

A jornada da detetive Barbara Castelo

Barbara Castelo, a protagonista do romance, é uma detetive da polícia estadunidense, filha de um policial americano condecorado e de uma brasileira expansiva e aventureira. A questão da dupla nacionalidade é um fator importante na construção da sua personalidade marcada, entre outros fatores, pelo desajuste. No início de *Inferno no Ártico*, vemos uma Barbara recém-chegada à cidade de Barrow, no Alasca, local tão inóspito quanto os novos colegas de trabalho da investigadora. Nessa ocasião, fica evidente que a transferência para a cidade é uma espécie de fuga, cujo estopim foi um movimento interior complexo: a busca pela sua verdadeira identidade, pelo seu passado, e, até mesmo, uma forma de autopunição, já que ela sofre de nictofobia — o medo do escuro — e Barrow é uma cidade ártica, conhecida por ter meses de escuridão total durante o inverno. Para a protagonista, a viagem foi uma forma de “ficar a sós com suas feridas” (Lemes, 2018, p. 15).

Ao longo da narrativa, vamos entendendo a rede complexa de violências às quais Barbara esteve e está suscetível, tanto no passado quanto no presente. Nesse sentido, a história de vida da investigadora vai se montando como um quebra-cabeças, de forma que não só ela, mas também nós, leitores, tentamos juntar as peças em busca do seu passado e dos reais acontecimentos e motivações que a levaram a Barrow. Ao final dessa trajetória, a própria personagem vai refletir sobre a real importância da busca incessante pela verdade e pela justiça.

Barbara nasceu nos Estados Unidos, mas mudou-se para o Brasil ainda na infância, após a separação dos pais, passando a viver com a mãe e a avó na cidade de Santos, em São Paulo. Quando a detetive tinha quatorze anos de idade, ocorre uma reviravolta: sua mãe falece e a avó entra em depressão, não conseguindo mais ser responsável pelos seus cuidados. Assim, Barbara retorna aos Estados Unidos para viver com o pai, o capitão Shaw. A narrativa mostra que a adaptação ao país não foi fácil, pois a Califórnia era “hostil para uma garota com inglês péssimo e hábitos sociais tão diferentes” (Lemes, 2018, p. 51). Dessa forma, seu único amigo foi o terapeuta indiano Naveen Johar, que a ajuda no tratamento da fobia e em todos os âmbitos da vida.

As memórias da vida no Brasil são sempre reconfortantes para Barbara. A casa administrada pelas duas mulheres, a mãe e a avó, era um ambiente de alegria e descontração, onde todas as particularidades femininas eram bem-vindas, de modo que esse lar parece ter sido a única parte genuinamente feliz da vida da detetive. A lembrança da transição para a vida nos Estados Unidos se confunde com o trauma da morte da mãe e da depressão da avó, marcando um momento de infelicidade e de crise de identidade.

Pensou no aeroporto, em ver o pai e não se sentir filha dele. E nos anos seguintes, uma casa silenciosa, colegas de escola que não compreendia, mais ordem e organização e solidão num país que parecia melhor em quase tudo, mas cuja cultura não lhe oferecia conforto. Um país que não conseguia chamar de lar (Lemes, 2018, p. 182).

Barbara não consegue se definir, nem entender seu lugar no mundo: “Uma professora uma vez me perguntou o que é ser brasileira e eu não soube responder. Não sei o que definiria minha nacionalidade. Me sinto tão deslocada lá quanto aqui” (Lemes, 2018, p. 207). Essas reflexões sobre sua identidade ganharam força quando Barbara recebeu a notícia do falecimento da avó. Ela resolve, então, investigar aspectos de seu passado que ficaram mal esclarecidos: o que realmente aconteceu na noite mais traumática de sua vida? Por que os pais se separaram? Por que o pai e seu policial parceiro, que

eram amigos inseparáveis, brigaram na mesma época da separação do casal? Todos esses questionamentos impulsionaram a detetive a desafiar os ensinamentos e a educação rígida que recebera do pai. Aos quatro anos de idade, quando seus pais ainda moravam juntos, Barbara escapou do apartamento onde morava durante uma festa e ficou presa durante toda a noite na lavanderia do prédio. Foi encontrada de manhã, pelo zelador, que abusou da menina. O acontecimento foi decisivo para que o núcleo familiar se rompesse, gerando os traumas que Barbara carrega até a vida adulta. Inconformada, a mãe de Barbara exige que o marido faça justiça com as próprias mãos e assassine o abusador. Como ele se nega, ela faz esse mesmo pedido a Rex Tavora, parceiro de Shaw e padrinho de Barbara. Quando Shaw descobre toda a situação, há o rompimento do casamento e da parceria. Ele coloca a ética e a justiça legalista acima de sua vida e problemas pessoais. O trauma do abuso infantil vem à tona em diversos momentos da narrativa de modo entrecortado à investigação dos crimes de Phoenix Barton, de forma que aos poucos vamos entendendo a tragédia que modificou toda a vida da detetive. As memórias aparecem através de sonhos assustadores e *flashes* de lembrança. Neles, Barbara revive o dia em que ficou presa na lavanderia e que sofreu o abuso, além de rememorar os acontecimentos posteriores, tentando desvendar o que ocorreu em seu núcleo familiar. Meses antes de chegar a Barrow, ela teve a curiosidade de visitar seu padrinho na prisão. Ele deu a entender que não havia certeza sobre a paternidade da investigadora, já que ele mantinha relações sexuais consentidas com Sandra Castelo, mãe de Barbara, enquanto ela ainda era casada. Rex Tavora também revelou toda a verdade sobre a separação dos pais e sobre o fim da parceria. Isso desencadeia uma grande crise de identidade e de culpa em Barbara, pois ela não sabe se é filha do policial herói ou do assassino, e se sente culpada pela morte de seu abusador, o zelador do prédio. Por todos esses fatores, pode-se dizer que a protagonista de *Inferno no Ártico* é forjada pelo trauma. As narrativas de autoria feminina que abordam traumas causados por violência — em especial a sexual — trazem a potência de elaborar a experiência vivida

em palavras. Cabe ressaltar que tudo que concerne à sexualidade feminina sempre foi envolto em grandes tabus, e a narrativa de Cláudia Lemes tematiza essas questões sem rodeios, seja narrando a violência sexual, seja expondo detalhes do relacionamento entre a mãe de Barbara, seu pai e seu padrinho. Eurídice Figueiredo fala sobre a importância de se abordar o trauma e suas consequências na literatura. Para a autora:

A memória do trauma não é dizível, não é objeto da fala, a memória do trauma é recalçada, é mandada para o porão do esquecimento. No entanto, não pode haver esquecimento tampouco, a causa do trauma se revolve lá no fundo da inconsciência, causando sintomas, doenças psíquicas, como mostrou a psicanálise (Figueiredo, 2019, p. 142).

No caso de Barbara, o trauma foi o gatilho para o desenvolvimento da nictofobia, o medo do escuro:

Sua fobia não era séria o suficiente para ser considerada uma doença, mas também não era tão comum que as pessoas conhecessem o termo nictofobia. O que a paralisava e causava ataques de pânico e vertigens era o medo de estar confinada num lugar escuro. Lidava bem com o carro à noite porque sentia-se livre nele, capaz de ver o que se passava ao redor. Andava bem na rua, funcionava como um ser humano normal em qualquer situação cotidiana, salvo um cinema ou um *darkroom* para revelação de fotografias (Lemes, 2018, p. 51).

Ao final do romance, uma reviravolta no enredo revela segredos que envolvem Bruce, o parceiro de investigação de Barbara, e coloca a questão da nictofobia em evidência. Em uma cena recheada de ação, típica dos *thrillers*, a detetive constata que, em uma escalada da violência doméstica, Bruce assassinou sua própria esposa. Além de cometer um crime bárbaro, o policial foi frio ao simular um ataque do *serial killer* e ao dissimular inocência durante todo o tempo.

Após a constatação de Barbara, ele admite a culpa, mas continua transferindo a responsabilidade para a vítima. Como havia sido descoberto pela parceira, Bruce volta sua fúria contra ela. Vendo que a antiga parceira reagia às agressões físicas, ele parte para

um ataque psicológico, apagando as luzes do local onde estavam, o que provoca nela paralisia, náuseas e crises de pânico. O enfrentamento de Barbara foi crucial para sobreviver àquele momento e para reorganizar seu interior. Após muita tensão, ela escapa e Bruce termina preso.

A postura da protagonista de *Inferno no Ártico* diante da história com Bruce representa uma oscilação de sentimentos e percepções. No início do romance, ao conhecer o histórico de violência doméstica do parceiro, ela aparenta desprezo e se recusa a ter uma relação amigável com ele. “Ela pensou em um soco daqueles no rosto de uma mulher e engoliu o café com um pouco de raiva” (Lemes, 2018, p. 39). Ao longo da trama, pela convivência próxima causada pelo trabalho, uma amizade entre os dois vai surgindo: Barbara começa a “baixar a guarda” e não vê mais o parceiro como um agressor de mulheres. No entanto, como prova de que um homem violento nunca muda, ela descobre que Bruce é o culpado pela morte da esposa e quase é assassinada por ele.

Diante de todas essas reviravoltas, pode-se dizer que os acontecimentos narrados no epílogo do romance surpreendem. Nele, vemos que Barbara adotou a filha de Bruce e visita seu ex-parceiro regularmente na prisão, levando notícias da menina. A relação entre os dois parece ser amistosa — apesar das mágoas —, o que não condiz com o comportamento inicial de Barbara na trama. Há, ainda, uma grande ironia: no romance, Bruce afirma que faz tudo pela sua filha, mas, ao mesmo tempo que tenta protegê-la, ele expõe outras mulheres à situação de violência. Essa postura final da protagonista também enfraquece um possível aspecto de denúncia em relação à representação da violência de gênero no romance. O agressor e assassino recebeu a punição do Estado, mas, em contrapartida, mantém contato direto com uma de suas vítimas e contato indireto com sua filha.

Em *Inferno no Ártico*, Barbara precisa provar seu valor o tempo todo, em um meio policial machista e extremamente conservador. A detetive de Cláudia Lemes é desacreditada por seus pares, em constantes manifestações de machismo e violência simbólica. Logo no

início do romance, os colegas debocham dela, insinuando que sua aprovação na academia de polícia não teria sido por mérito: “Ela quase ouviu o resto da pergunta no ar pesado do bar: *ou você trepou com algum instrutor para conseguir o mérito?*” (Lemes, 2018, p. 15).

No trabalho de campo, na cena do crime, Barbara luta para manter uma imagem “durona”, tentando não mostrar seus sentimentos, pois isso seria considerado pelos colegas uma manifestação de fraqueza feminina. Bourdieu (2014), que cunhou o termo “violência simbólica”, mostra que as mulheres que alcançam cargos de chefia e/ou que fogem do considerado padrão de feminilidade, como as policiais, frequentemente adotam uma *hélix* corporal masculina. É o que Barbara procura fazer: “Não podia cometer erros ou vomitar e chorar ao olhar para o corpo. Ainda estava sendo observada, e um detetive do sexo masculino chorando era apenas humano, uma mulher desmanchando-se em lágrimas era fraca” (Lemes, 2018, p. 32).

Embora Barbara esconda seus sentimentos e use pseudônimos masculinos em fóruns de investigação on-line, não consegue escapar da misoginia dos outros policiais. Quando ela conhece o detetive Louis pessoalmente, todo o preconceito do velho policial vem à tona, pois ele julga a mulher como incapaz de realizar o trabalho investigativo.

De fato, era quase um ultraje que uma mulher de aparência tão frágil tivesse sido considerada apta para o trabalho de investigadora num caso daqueles. A modernidade não estava trazendo progresso para o mundo, disso Louis tinha certeza. A onda *hippie* de querer igualar mulheres e homens só estava permitindo que certas incompetências fossem perdoadas (Lemes, 2018, p. 173).

Com os colegas da delegacia, a situação acaba ultrapassando a violência simbólica e chegando à agressão física. Em dado momento da narrativa, os policiais ironizam Barbara, provocando-a: “- Deve estar na TPM”. “- Ou apaixonadinha”. Até que a detetive é xingada de “vagabunda” e reage empurrando o colega de profissão; os dois se agriem, em uma confusão de socos e gritos.

Ao fim do romance, muitos aspectos da vida de Barbara parecem estar resolvidos, pois ela recebe a medalha de bravura e o tão sonhado reconhecimento profissional. Também lida melhor com a nictofobia, pois passa a apagar todas as luzes para dormir, ao contrário do que fazia antes. Os fantasmas do passado não a assombram mais e ela afirma ter descoberto sua própria identidade. No entanto, todo esse processo teve um preço alto. As cicatrizes físicas e psicológicas estão presentes para lembrá-la a todo tempo de como sua trajetória foi dura. Dessa forma, a resolução dos conflitos está longe de ser um final totalmente feliz, mas aponta novas possibilidades de bem-estar em um mundo que até então lhe fora extremamente hostil e ameaçador.

Considerações finais

Nesta breve análise, objetivamos discutir o *thriller* investigativo *Inferno no Ártico* e mostrar a relevante contribuição da autora Cláudia Lemes para a literatura nacional. Bebendo diretamente da fonte anglófona de teóricos e autores contemporâneos, Lemes lança mão de um estilo popular como o *thriller* e, ao mesmo tempo, aborda temas complexos e ainda considerados tabus em nossa sociedade. A centralidade da experiência feminina é uma marca da autora, já que suas protagonistas, em maioria, são mulheres fortes que lidam com problemas psicológicos, dores e segredos, além de lutarem todos os dias para sobreviver na sociedade machista, como se pode observar neste romance através da trajetória de Barbara Castelo. Vimos que a obra traz elementos do subgênero *police procedural*; no entanto, a ênfase da narrativa não está em uma investigação científica, mas sim na busca da protagonista por respostas para seus próprios traumas e questões existenciais. Como é recorrente nos mundos ficcionais construídos pela autora, a jornada de Barbara evidencia seus traumas e violências vividas, mostrando como ela lida com essas questões ao mesmo tempo que precisa investigar crimes ou se salvar de ameaças.

A representação da violência relacionada ao gênero permeia todo o enredo, de modo que cenas de abuso sexual infantil, violência doméstica, simbólica e física são descritas de forma explícita. Todas essas violências atravessam de maneira importante a vida da protagonista, e a abordagem desses temas mantém uma estreita relação entre a ficção e a realidade.

No entanto, apesar dessa proximidade, há também um forte apelo sobrenatural na motivação dos crimes cometidos por Phoenix Barton, que acreditava estar em uma missão satanista, o que estabelece um diálogo com a literatura de horror. As figuras demoníacas ganham um espaço central na trama e os assassinatos são descritos através de imagens repugnantes e ultraviolentas decorrentes de rituais macabros. Em uma das cenas da parte final do romance, Barbara Castelo se depara com Phoenix Barton vestido como uma representação do diabo. Esse encontro, quase místico, mexe com as estruturas psíquicas da detetive, diante do horror sobrenatural: “Os chifres eram curvos e alcançavam o topo do batente. A forma não era humana, e sim triangular. Os pés eram finos e compridos. Ficou cara a cara com um Phoenix Barton que usava máscara de crânio bovino e um manto preto” (Lemes, 2018, p. 272).

Para aplacar o pavor causado por essa fantasia inumana, Barbara recorre ao seu ceticismo e à busca de resquícios da forma humana em Phoenix para, assim, conseguir encarar aquele perigo material de forma heroica, como é de sua índole. No entanto, a constatação de que um homem é capaz de atos terríveis de abuso sexual, infanticídios e feminicídios também é algo aterrorizante. Essa impressão se agrava quando percebemos que, apesar do apelo sobrenatural da narrativa, crimes hediondos como os cometidos por Barton ocorrem todos os dias na sociedade brasileira. O demônio é real e pode ser qualquer pessoa que esteja entre nós, no sentido literal.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, p. 137-149, jul. /dez. 2019.

GLOVER, David. The Thriller. In: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LEMES, Claudia. *Inferno no Ártico*. São Paulo: Avec, 2018.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

SIMPSON, Philip. Noir and the Psycho Thriller. In: RZEPKA, Charles; HORSLEY, Lee (ed.). *A Companion to Crime Fiction*. Singapore: Blackwell, 2010.

A MELODIA DO CRIME: A SINFONIA DE MIGUEL SOLERA DE LARA EM *O XANGÔ DE BAKER STREET*

Isabela Lopes

Levando em consideração os crimes presentes na obra *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, é necessário falar sobre as cinco transgressões principais — quatro assassinatos e um roubo — que guiam a narrativa e o impacto que causam no decorrer da história. Apesar de não serem os únicos crimes que acontecem na obra, são esses atos que marcam os momentos principais da trama.

Na ordem cronológica dos atos, o primeiro crime, o roubo do violino, é o que motiva o imperador a chamar Sherlock Holmes para investigar o caso. O segundo, que é o primeiro assassinato, apresenta logo no primeiro capítulo a relação deste homicídio com o roubo do violino e as especificidades do crime, que se repetirão nos atos seguintes. O segundo e terceiro assassinato são parecidos de certa forma; no entanto, as transgressões vão se tornando mais perturbadoras, culminando no quarto assassinato. O último homicídio encerra a narrativa e o ciclo dos crimes ligados ao violino roubado, além de atingir de maneira mais hedionda membros da alta sociedade, como se fosse a culminância de uma sinfonia que segue em um crescendo até o majestoso ato final.

O primeiro crime a ser narrado na história, contudo, não é o roubo do violino, mas um dos assassinatos, que é introduzido no capítulo inicial da obra. A descrição do ato é repleta de referências clássicas que nos levam a imaginar a cena como um gesto quase artístico, digno de pauta para a Sociedade dos *Connoisseurs* de Assassínatos mencionada no texto de Thomas de Quincey “O assassinato como uma das belas-artes”, em que o autor relata o hábito dessa comunidade: “A cada nova atrocidade desse tipo mencionada nos anais da polícia europeia, eles se encontram e a discutem como se fosse uma pintura, uma estátua ou uma outra obra de arte” (de Quincey, 2020, p. 123). Em seu texto, de Quincey faz algumas considerações sobre como é possível enxergar o crime a partir de um viés estético, deixando de lado o seu aspecto moral, e menciona alguns exemplos de crimes que corroboram a sua ideia. O crítico bota em perspectiva o assassinato como uma arte composta de elementos que conferem plasticidade ao ato, tornando-o refinado e digno de uma análise crítica e artística a partir de escolhas como local do crime, arma ou vítima.

Entretanto, para compreender melhor a construção estética do assassinato, é necessário visitar o texto de Soares (2011, p. 13-14):

Como se tudo não se passasse de uma cena exaustivamente ensaiada de Grand-Guignol, o homem de negro lança-se sobre ela com uma adaga numa das mãos e abre-lhe o pescoço com precisão cirúrgica. Pela goela escancarada jorra uma cascata de sangue misturada à primeira golfada de vômito que já passava pela garganta. Sem pressa, o homem ajoelha-se ao lado da jovem puta. Com a faca, corta-lhe fora as duas orelhas e as guarda zelosamente no bolso da sobrecasaca. Levantando-se, revela finalmente o volume que a capa ocultava. Nem pacote nem garrucha: um violino. Ele arranca uma corda, o mi, e, erguendo a saia da moça, enrola o fio arrancado da cravelha nos pelos crespos do púbis do cadáver. Saciado, sai tranquilamente pela rua do Regente, tocando um dos vinte e quatro *capricci* de Paganini nas três cordas restantes do instrumento.

Ao contrário das descrições científicas e pouco gráficas das obras de Arthur Conan Doyle, o trecho acima retrata em detalhes

minuciosos todo o ocorrido de maneira bastante chocante, fazendo referências paralelas a artes europeias. A primeira delas, referente ao Grand-Guignol, faz alusão a esse teatro parisiense que exibia peças que retratavam crimes brutais envolvendo pessoas de classes menos favorecidas, tal qual a primeira vítima do romance. O teatro era alvo de censuras por mostrar farsantes, prostitutas e vagabundos de Paris em sua própria linguagem, em seu próprio universo (The Grand-Guignol, c2022). A comparação em questão é condizente com a forma gráfica e perturbadora com que a cena é relatada, traçando um outro elo entre Brasil e Europa.

Além disso, ao finalizar o ato, o assassino sai tocando um dos caprichos de Niccolò Paganini, compositor e violinista italiano tão talentoso que muitos acreditavam que o músico havia feito um pacto com o diabo para atingir tamanho virtuosismo. Ambas as referências europeias mencionadas apontam o refinamento estético do crime, dialogando com a percepção de Thomas de Quincey em relação ao crime como uma das belas-artes:

As pessoas começam a perceber que algo a mais compõe o refinado assassinato que simplesmente dois idíotas — um para matar e um para morrer —, uma faca, uma bolsa e um beco escuro. Um projeto, senhores, alianças, luz e sombra, poesia, sentimento são agora considerados indispensáveis para atentados dessa natureza (de Quincey, 2020, p. 125).

Nota-se que a natureza do crime é revelada ao leitor logo nas primeiras páginas. Mesmo sem saber a identidade do assassino, parte do enigma comum às obras de Doyle já não se revela de maneira tão misteriosa quanto o autor de Sherlock apresenta. Isso se deve à presença de um narrador onisciente que, ao contrário de Watson na maioria das obras de Doyle, permite que o leitor descubra informações que não são apresentadas ao detetive inicialmente. Na obra de Soares, por exemplo, a descrição do assassinato é apresentada antes mesmo que Holmes se torne parte da história.

Após o horror do primeiro homicídio, no capítulo seguinte o leitor toma conhecimento do desaparecimento de um violino Stradivarius.

Em uma conversa com Sarah Bernhardt, o então imperador do Brasil, Pedro II, relatou o sumiço do raro instrumento que havia presenteado à baronesa de Avaré, sua amante. Percebe-se que a natureza dos crimes que acomete a nobreza difere daquela que atinge os grupos mais marginalizados, o que reflete um diferente padrão de realidade, visto que as classes mais altas costumam estar mais afastadas dos ambientes nos quais o crime é mais recorrente.

— Imagine que a senhora baronesa era possuidora de um raríssimo violino, um Stradivarius. Pois bem, seu violino foi roubado há poucos dias e, desde então, dona Luísa anda inconformada. Não há doce de abóbora nem lundu de escravos que a tirem desta profunda melancolia. Seus negros já comentam que a sinhá está com banzo.

Sarah sorriu sem entender metade:

— Banzô? *Qu'est-ce que c'est?*

— É como os escravos chamam a melancolia, a tristeza, madame. Sentem falta da mãe África. Imagine a senhora que alguns chegam a morrer de saudades. Aliás, *sau-dades* é uma palavra intraduzível. Seria mais ou menos como *avoir le cafard* (Soares, 2011, p. 16).

No trecho acima, é possível observar mais um exemplo de incorporação de referências culturais brasileiras que também contribuem para a construção de um imaginário nacional dentro da narrativa. Ao mencionar o doce de abóbora, o lundu de escravos e o banzo, fica evidente que se trata de uma história brasileira (e abrasileirada, visto que o protagonista é inglês e que muitos costumes, sobretudo da alta classe, procuram reproduzir hábitos europeizados, como as vestimentas pesadas em um país de clima tropical). Na situação em questão, a própria atriz francesa, Sarah Bernhardt, não consegue compreender o peso dos sentimentos da baronesa, pois, por não ser brasileira, lhe falta a compreensão do que aqueles elementos representam de fato para a nossa cultura.

No segundo assassinato, há algumas divergências em relação ao primeiro crime. A vítima, Francisca, não era uma prostituta, mas apenas uma mulher que trabalhava como camareira no palácio. Vale ressaltar que, neste caso, seu nome é revelado, como se sua

posição digna, ainda que inferior, lhe conferisse o direito de ser tratada com maior humanidade. O próprio motivo pelo qual estava andando pela rua à noite reflete sua natureza mais “pura”, já que tinha ido ver a peça de Sarah Bernhardt. Ainda que nenhum desses fatos impeça seu assassinato, percebe-se que a própria descrição do ato parece ser menos sórdida do que a primeira, embora continue sendo apresentada de maneira gráfica e violenta:

A pobre menina mal tem tempo de ver a longa adaga faiscar à luz dos lampiões da rua. Rapidamente, seu pequeno rosto é envolto por uma capa e a jovem é derrubada de encontro ao parapeito. A lâmina faz uma incisão perfeita na parte inferior do ventre e vem subindo lentamente em direção ao esôfago. Com perícia, ele retalha toda a parte do abdômen. A moça nem tem consciência do que está acontecendo. Sente apenas frio, muito frio e cai em um dos tanques, tingindo de vermelho as águas do chafariz. Ele se curva sobre o corpo e corta as duas orelhas da infeliz camareira. Sem saber por quê, cheira-as antes de guardá-las. Finalmente puxa o violino que está preso à cintura dissimulado pela capa, e executa o mesmo ritual macabro. Desta vez, é o sol que ele arranca do instrumento. Coloca o fio enroscado junto aos pelos pubianos. Em seguida, afasta-se em direção à igreja de Santana, executando, nas duas cordas que sobram no violino, uma czarda patética e melancólica (Soares, 2011, p. 34-35).

Com a repetição de certos atos no segundo homicídio, é possível identificar o *modus operandi* do assassino. Além da precisão cirúrgica do ato e da extração das orelhas, ele insere uma das cordas do violino nas partes íntimas das vítimas em ambos os casos e sai tocando alguma canção ao se afastar da cena do crime. É perceptível que há algo de excêntrico no ato, o que corrobora a existência de uma estética do crime, como já defendido por de Quincey.

Ainda sobre o segundo assassinato, é importante ressaltar que o criminoso se engana ao achar que Francisca, assim como sua primeira vítima, era uma prostituta. A partir daí, fica claro que as intenções do assassino estão ligadas à figura feminina e à concepção da mulher como um ser devasso e obsceno que precisa ser execrado na sociedade. Se por um breve momento ele lamenta seu equívoco,

por outro chega à conclusão de que toda e qualquer mulher que vagasse sozinha pela noite poderia lhe servir como vítima, por sua natureza desvirtuosa. Retomando a citação já mencionada na seção anterior, o assassino reflete: *“Pensa novamente na moça do chafariz. Então era uma camareira do palácio? Uma lástima, mas estava na rua àquela hora. Se estava na rua, era puta. Puta, puta. Pois não são todas putas na alma?”* (Soares, 2011, p. 76).

Logo após a divagação do personagem, há a tentativa do terceiro assassinato, que não é bem-sucedida. No entanto, esse momento é crucial para o enredo, pois, ainda que sua investida seja frustrada, uma nova personagem é introduzida à história: Anna Candelária. Ao fugir de seu algoz, Anna se depara com Sherlock Holmes, que prontamente vai atrás do criminoso.

Durante a perseguição ao criminoso, o detetive inglês segue o fugitivo até a Biblioteca Nacional. Apesar de suas grandes habilidades, o local desconhecido não favorece Holmes. No entanto, há um outro elemento que o impede de alcançar o assassino:

Holmes, que quase o alcançava, preparou-se para pular atrás dos vidros quebrados, seguindo o mesmo caminho. Foi quando avistou o vaso sanitário de porcelana francesa decorado com ramos de rosas vermelhas entrelaçadas. Aquela visão despertou-lhe imediatamente uma cólica violenta. Holmes ainda hesitou entre jogar-se da janela e sentar-se no vaso. A hesitação durou poucos segundos. Desabotoando as calças, ele cedeu ao chamado imperioso da natureza. O detetive ficou ali, humilhado, madrugada adentro. O dandê produzira uma proeza que nem mesmo seu arqui-inimigo, o professor Moriarty, conseguira realizar: deter Sherlock Holmes (Soares, 2011, p. 78-79).

Fica evidente o aspecto humorístico que leva Holmes a não continuar sua caçada pelo assassino. Além disso, pode-se observar no trecho destacado que a invencibilidade do detetive é posta em xeque em sua primeira investida de tentar capturar o criminoso, visto que o transgressor conseguiu escapar ileso.

No início do capítulo seguinte ao episódio, o leitor se depara com mais uma das reflexões do assassino, em que se assume o

medo que ele havia sentido por quase ter sido pego, mas que também revela como ele está investido no jogo de caça e caçador que parece envolver o detetive e o criminoso, forçando Holmes a participar do quebra-cabeça criado pelo assassino a partir dos elementos presentes na cena do crime:

Só uma coisa mina-lhe o ódio. O Medo. Ele sentira medo na noite passada. Medo de que o inglês o alcançasse, que o descobrisse. Avistou ao longe o gorro ridículo, a capa enxadrezada, e teve medo. Medo de morrer, medo de viver. Ele não quer ser pego, sabe que não quer ser pego. Mesmo assim, há algo que o força a deixar as pistas que certamente levam ao desastre. São óbvias demais. Aquele policial gordo e obtuso não enxerga nada, mas o inglês lerá facilmente as mensagens. Sherlock Holmes não deixará de entender o rastro gritante que ele deixa em seu caminho (Soares, 2011, p. 87).

Por meio de vislumbres dos pensamentos do assassino, o leitor possui mais recursos para tentar desvendar o caso, ou ao menos ter uma outra percepção acerca da natureza dos crimes que ocorrem e a própria motivação do criminoso para cometer os homicídios. Após a tentativa frustrada, o gato é quem sofre as consequências e acaba perecendo pelas mãos do dono como uma forma de consolação pelo trabalho malsucedido. Ao se ver fragilizado na relação de poder que estabelece com suas vítimas, considerando que é ele quem decide ceifar a vida das mulheres, o assassino opta por tentar restabelecer esse domínio matando o felino e recuperando o controle que fora ameaçado com a chegada de Sherlock Holmes.

No terceiro assassinato, os instantes que antecedem o ataque a Carolina de Lourdes são descritos como se fossem uma dança ao mesmo tempo que uma caça. A vítima, que também andava pela rua à noite, retornava à casa depois de trabalhar até tarde na Roda dos Expostos, um lar para crianças e bebês abandonados. Percebe-se que a construção artística do assassinato também é retomada neste momento:

Carolina apressa o passo e dobra à direita rumo à rua Nova dos Arcos. Ele segue rapidamente atrás dela, cuidando para que suas passadas largas toquem o chão no mesmo ritmo da moça, ocultando, assim, o ruído que

faz. Diminui, cada vez mais, a distância que os separa. Sempre que a jovem se detém, perscrutando o caminho à procura de um tilburi, ele estaca atrás dela, improvisando uma sinistra coreografia. Por um momento, ficam ambos enquadrados pelos arcos da ponte do aqueduto, como dois bailarinos perdidos num palco gigantesco (Soares, 2011, p. 117).

Nesse caso, os passos de Carolina estabelecem o ritmo da dança, e o assassino se vê forçado a segui-los para conseguir atacar a sua presa. Sendo assim, o senso estético presente no trecho é nítido na coreografia estabelecida pelos personagens da história, na sincronia dos passos e no movimento ágil do corpo para que o assassino não seja descoberto, por exemplo.

Já a imagem da caçada é identificada na metáfora do “pássaro indefeso e a ave de rapina” (Soares, 2011, p. 117). O ato animalesco ganha um significado mais refinado, em que a dança cadencia o ato e o predador precisa literalmente dançar conforme a música da presa, a fim de não perder o tempo exato do seu ataque:

Os dois seguem agora em paralelo, Carolina, pela rua do Resende, e ele, pela Riachuelo: o pássaro indefeso e a ave de rapina. Ele quer encontrá-la de frente. Sabe que a mulher não tem saída, o próximo cruzamento é somente na rua dos Inválidos. Ele gira à direita e voa em direção ao outro entroncamento. Ofegante, colado ao muro da última casa da esquina, ele avista sua vítima. Esconde a adaga sob a capa, como a muleta de um toureiro, e aguarda.

Carolina de Lourdes só tem tempo de estender as mãos, tentando inutilmente proteger-se. A lâmina atravessa-lhe as palmas e penetra no pulmão. Ele arranca a faca e golpeia de novo a moça, uma, duas, cinco, quinze vezes. Carolina já está morta no solo quando ele se ajoelha, abre-lhe o ventre até o esterno, arranca o fígado ainda quente da menina e o esfrega no próprio rosto, sofregamente. Lambe e aspira o órgão viscoso. Não experimenta repulsa, pelo contrário, o cheiro adocicado de sangue faz com que ele tenha um violento espasmo de prazer. Sente-se exaurido. Ainda não é desta vez que come a carne do pecado. Prefere esperar, pois sabe que a melhor iguaria só é servida ao final do banquete. Quase delicadamente, ele recoloca a víscera gotejante no

abjeto rasgão, depois, num gesto tornado mecânico pela rotina, decepa as orelhas da infeliz, guarda-as no bolso e puxa o violino pendurado ao cinturão. Tira fora mais uma corda, o lá, a terceira do instrumento, e executa a tétrica cerimônia de colocá-la sobre o púbis da jovem. Afasta-se, então, dedilhando um pizzicato na última corda que lhe resta (Soares, 2011, p. 117-118).

Como mencionado anteriormente, os crimes vão se tornando cada vez mais violentos e cruéis. Nesse caso, a vítima sofre diversas facadas, é dilacerada e ainda tem seu fígado extraído para o bel-prazer de seu algoz. Conforme o assassino vai matando suas vítimas, seu gosto pelo crime aumenta, proporcionando novas experiências com os corpos dilacerados que o levam a um nível de satisfação nunca sentido antes.

No entanto, ainda no trecho acima, o criminoso se resguarda para o ápice de sua obra, o momento final em que irá comer “a carne do pecado” (Soares, 2011, p. 118). Suas ações não são precipitadas: a decisão de devolver o órgão à mulher visa aguardar um momento maior, em que seu ato será mais significativo e grandioso. O que se percebe também é que não há mais um juízo de valor de quem sua vítima era, pois o assassino já parte do princípio de que toda mulher tem em si a tal “carne do pecado”.

Em seu ato final, por assim dizer, o assassino atinge seu ponto alto ao escolher como vítima uma mulher pertencente à alta classe da sociedade. Se no início escolhe uma mulher desconhecida de pouca relevância para a comunidade, agora ele atinge o topo da pirâmide social, provando que até mesmo os ricos não estão imunes à sua capacidade de matar.

A morte da baronesa de Avaré é a representação da morte da Grande Prostituta, figura bíblica que perverteu o homem na terra. O fato de ser amante do imperador reafirma a construção da mulher como a Grande Meretriz, visto que ela está próxima a um personagem da importância de um monarca. Desse modo, a série de assassinatos termina nela.

Como se atingisse o auge de sua sinfonia, o assassino se vê extasiado frente ao momento final, o momento em que finalmente

provará a carne do pecado em um gesto tão poderoso que o leva a um orgasmo frenético:

Ele a arrasta pelos cabelos para o gabinete, o longo punhal em sua mão. Maria Luísa se debate, luta por sua vida, porém suas tentativas são inúteis diante daquela força descomunal. Ela suplica, agarrada às suas pernas:

— Por quê?! Por quê?!

Seus apelos são silenciados pela adaga que, num golpe seco, atravessa-lhe a boca e penetra-lhe o cérebro.

Ele ajoelha-se lívido ao seu lado, rasga-lhe o peito com a lâmina, arranca-lhe o coração ainda quente e devora o órgão ensanguentado. Ele geme de gozo e sua calça mancha-se de sêmen durante este festim macabro.

Maria Luísa Catarina de Albuquerque jaz morta aos pés de Miguel Solera de Lara (Soares, 2011, p. 174).

Aqui a vítima tem nome e sobrenome, e o fato de ela ter sido assassinada retoma uma ideia presente em Doyle: o assassino é aquele que não só faz parte da sociedade como também é quem a deturpa. Apesar de se integrar ao meio, ele é um personagem que também se vê deslocado dele; basta observar suas reflexões e o fato de elas serem destacadas da própria narrativa, como se houvesse duas personalidades em um mesmo ser. Miguel Solera de Lara faz parte do círculo de amigos do Imperador e ainda manteve contato com Holmes durante toda a viagem, ao mesmo tempo que assumia o papel da figura sombria que dilacerava corpos de mulheres pela cidade. A solução do mistério esteve próxima do detetive do início ao fim. Mesmo assim, ao contrário do que costuma acontecer nos romances ingleses, Sherlock Holmes não é capaz de impedir que os crimes aconteçam nem de reconhecer a identidade do assassino.

Dessa maneira, o desfecho dos crimes é revelado ao leitor através da perspectiva do único personagem a saber a história completa, Miguel Solera de Lara, o próprio assassino:

Sob o céu estrelado de uma noite quente e sem nuvens, o “Kaikoura” singra vagorosamente pelo oceano. Ele está sozinho no deck superior do velho navio e respira a brisa cálida do Atlântico. Pensa com desprezo no estrangeiro que não conseguiu ler os sinais, tão evidentes, da sua trilha

sanguinária. Ele sorri. Reconhece que usou de um jogo com cartas marcadas. Na Inglaterra, as notas musicais da escala diatônica são sempre designadas por letras. Para o estúpido inglês, as cordas do violino, instrumento que ele jamais tivera a coragem de tocar em público, eram G, D, A, E. Para os latinos, SOL, RÉ, LA, MI. Eufórico, ele soletra aos ventos, na solidão da madrugada: MI, de Miguel, SOL de Solera, LA de Lara, RÉ, de Recanto de Afrodite, o nome da livraria, um toque de gênio. Afrodite. O obtuso escrutador nem se lembrara da deusa mitológica. O bárbaro saxão não sabia que a filha de Urano, nascida nas espumas de esperma da genitália decepada do pai, era venerada pelas putas e protetora de todas as rameiras. Afrodite, entronizada em sua concha. O estulto investigador ignora que chamam a vagina, concha. Concha, cona. “Cunt”, como o próprio inglês. Ele ri do jogo de palavras. A concha, a vulva, onde deixou todas as cordas, meladas pelo suor do pânico, naqueles pelos do pecado. Restam as orelhas. Tão óbvias, as orelhas. Ele gargalha novamente. No fundo, sempre soube que o néscio britânico jamais as ligaria a ele. Orelhas. Orelhas de livro. Livro, livreiro. Miguel Solera de Lara. O pobre tolo conhecia bem a língua, porém falava como um lusitano, para quem essas orelhas são abas. Ele puxa da algibeira um lenço, abre-o e contempla as cartilagens ressequidas que amputou das quatro vítimas. Debruça-se na amurada e lança ao mar os derradeiros vestígios do seu crime sem castigo. Enfim, sente-se em paz. Ele, a Besta redimida, ele, o Anjo avesso, ele, Miguel Solera de Lara, ele, o Oluparun. Um pensamento inquietante perturba-lhe a harmonia: e se a messalina oculta em alguma saia fizer insurgir nele, novamente, o Avatar apaziguado? Dá de ombros, displicente. Não importa. Leva consigo a adaga dos ritos pagãos da sua infância. A lâmina fria guardada junto ao ventre apascenta-lhe o espírito. Olha pela última vez, ao longe, o país-continente em que nasceu, agora minúsculo à distância, quase uma sombra disforme. Adeus, Brasil, adeus, terra do sol. Aguardam-no as brumas de Albion (Soares, 2011, p. 183).

Em vez de o detetive apresentar a solução do mistério de maneira heroica, fica evidente o protagonismo atribuído ao assassino, sobretudo no final da narrativa, ao revelar seus feitos em mais uma das incursões à sua mente. Ainda neste trecho, observa-se a superioridade do criminoso em relação ao detetive, por mais que seu ato não tenha sido descoberto por uma questão mais linguística do

que intelectual. Miguel Solera de Lara rouba o momento de glória do investigador com a confissão de seus crimes, mostrando como foi capaz de ludibriar e enganar o grandioso detetive. Como Holmes não conseguiu solucionar o mistério, o assassino supera o intelecto do detetive e é capaz de escapar impune.

A diferença na leitura das cordas do violino para o inglês e para o brasileiro impossibilita Holmes de ter uma compreensão mais apurada dos fatos, prejudicando sua análise dos crimes. O mesmo acontece ao pensar no significado da palavra “orelhas”. Quando Miguel Solera de Lara diz “O pobre tolo conhecia bem a língua, porém falava como um lusitano, para quem essas orelhas são abas” (Soares, 2011, p. 183), ele evidencia o fato de que o conhecimento fundamentado no português europeu foi um limitador para que o famoso detetive não fosse capaz de utilizar todas as suas habilidades no caso. Além de o português ser sua segunda língua, ele também aprendeu a língua com lusitanos, ou seja, não aprendeu as particularidades da língua brasileira.

Se, por um lado, isso obsta parcialmente o detetive de solucionar o caso, por outro, mostra como a figura heroica do detetive não seria condizente com o cenário brasileiro. Se até mesmo Sherlock Holmes, o melhor detetive do mundo, foi incapaz de restaurar a ordem em meio ao caos urbano, não há mais ninguém à altura que possa solucionar os problemas das cidades cariocas. Enquanto se esperava que Holmes viesse para o Brasil e solucionasse mistérios, restabelecendo minimamente a ordem, o que acontece é o oposto. O poder que a cidade carioca exerce em Holmes é tão intenso que o detetive sofre mudanças drásticas que impactam seu percurso investigativo e alteram características essenciais ao personagem, como, por exemplo, quando ele se apaixona por Anna Candelária, muda seus trajes pesados londrinos por ternos de linho, ou então quando o personagem vai preso por indecência em praça pública.

Contudo, ao final do romance, percebe-se como a ineficiência do detetive toma proporções ainda maiores que extrapolam a ideia de que o caos urbano descontrolado estaria presente apenas nas cidades cariocas. Quando Miguel Solera de Lara vai para Londres, ele

continua cometendo feminicídios, desta vez sob a alcunha de “Jack, o Estripador”, o que demonstra o que acontece quando o detetive é incapaz de cumprir sua função e quais são as sérias consequências de um crime não solucionado: um assassino que continua a cometer seus crimes e os leva para outros cantos do mundo.

A grande reviravolta corrobora a ideia de que, quando a figura do detetive não está presente ou não é capaz de solucionar o caso, a sociedade está fadada ao caos urbano instaurado por agentes que deturpam a ordem social estabelecida pelas altas classes. No caso da obra de Jô Soares, o resultado é tão catastrófico que o assassino brasileiro se torna um dos maiores mistérios da Inglaterra, visto que até hoje não se sabe ao certo quem foi Jack, o Estripador.

REFERÊNCIAS

DE QUINCEY, Thomas. O assassinato como uma das belas-artes. In: PORTILHO, Carla; MILLER, Marcela; SASSE, Pedro (org.). *Primeiras pistas: as origens críticas da narrativa criminal*. Niterói: Hugin+Munin, 2020.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THE GRAND-GUIGNOL. History. *The Grand-Guignol*, [s. l.], c2022. Disponível em: <https://thegrandguignol.com/history>. Acesso em: 10 out. 2024.

UM ENIGMA IDENTITÁRIO: A FICÇÃO DETETIVESCA CHILENA DE MARCELA SERRANO

Juliana Machado Meanda

Uma das maiores escritoras chilenas da atualidade, Marcela Serrano publicou *Nuestra Señora de La Soledad* (título original em espanhol) em 1999, com tradução no Brasil, *Nossa Senhora da Solidão*, em 2003. Com essa obra, ela se tornou a primeira autora do Chile a escrever um romance detetivesco, e, apesar de ser seu quinto livro publicado, foi sua primeira incursão nesse gênero. Além disso, o romance apresenta a primeira mulher detetive profissional da literatura chilena, Rosa Alvallay, mulher de cinquenta e quatro anos, divorciada e mãe de dois filhos. A autora chega ao gênero detetivesco como uma romancista já estabelecida, cujas obras eram bastante conhecidas também fora do Chile. Os romances de Serrano geralmente abordam o universo feminino, e, neste, a autora utiliza elementos de histórias de detetive para abordar temas como mecanismos de poder, a identidade feminina, o papel social da mulher, a repressão das mulheres e a busca por uma utopia (Collins, 2012).

O enredo segue a investigação de Rosa sobre o desaparecimento de uma famosa autora chilena, Carmen L. Ávila, e se passa principalmente no Chile, alternando momentos no México, entre os

anos de 1997 e 1998. Tanto Carmen como Rosa possuem vivências multiculturais e compartilham uma familiaridade com o México. O caso em questão não envolve explicitamente um crime, mas um sumiço, que se torna um enigma identitário a ser decifrado, levando a detetive a descobrir diversas violências que Carmen enfrentou ao longo de seus quarenta e três anos. A partir de uma perspectiva feminista, a autora enfatiza questões de identidade e analisa a posição feminina na sociedade contemporânea, explorando a vida das mulheres e a possibilidade de criarem um espaço utópico para si mesmas (Quinn, 2009). Assim, Marcela Serrano elabora críticas sociais, abordando questões de identidade sob uma ótica feminista.

Quinn (2009) observa que a ficção detetivesca chilena era um gênero marginal, mas que a partir da década de 1990 alcançou maior aceitação com o sucesso de uma nova geração de autores de uma vertente que veio a ser conhecida como neopolicial latino-americana ou *nueva novela negra latino-americana*, na qual há uma combinação do cinismo do *hard-boiled* com críticas sociopolíticas às realidades locais. A pesquisadora aponta que alguns dos temas desse estilo são desigualdades sociais e econômicas, regimes políticos repressivos, corrupção política generalizada, tráfico de drogas e crimes violentos. Serrano, contudo, escapa a esse padrão, pois, apesar de claramente se basear em convenções do gênero detetivesco, não se enquadra em um modelo específico, o que demonstra uma nítida consciência da tradição do gênero, juntamente com um questionamento dessa tradição, trazendo uma nova sensibilidade e novas preocupações a ele – visto que o comentário sociopolítico não é o foco principal do romance (Quinn, 2006).

Serrano escolhe como epígrafe da obra uma frase da filósofa, psicanalista e escritora Lou Andreas-Salomé: “O mundo não dará a você nada de graça, acredite. Se quiser ter uma vida, roube-a.” Essa citação já revela o prisma feminista da obra e é uma pista sobre a desaparecida, escritora criminal que publicou livros protagonizados pela detetive profissional Pamela Hawthorne – sobrenome que remete ao famoso autor de *A Letra Escarlata*, Nathaniel Hawthorne. Essa heroína fictícia dos romances de Carmen de certo modo

se assemelha a Rosa, que trabalha em uma agência de detetives e narra a obra em primeira pessoa. Como a própria Rosa reflete: “[...] Pamela Hawthorne [...] era advogada como eu e nossos trabalhos não pareciam tão diferentes.” (Serrano, 2003, p. 27). Contudo, ela também vê nitidamente suas diferenças, apontando que não tem os esplendorosos trinta anos de Pamela e que, por outro lado, a detetive de Carmen não é mãe de dois filhos.

O desaparecimento ocorre após Carmen participar da Feira Internacional do Livro em Miami, quando ela deveria retornar ao Chile. Após dois meses de um trabalho infrutífero da polícia, seu marido, Tomás Rojas, decide contratar os serviços de uma agência privada. Ele é reitor de uma universidade, um homem formal, poderoso e rico, que acredita que sua esposa está viva e que poderia ter sido sequestrada pela guerrilha, o que remete ao colombiano Luis Benítez, guerrilheiro e ex-namorado de Carmen. Essa possibilidade claramente vincula o romance a outras obras de crimes políticos da América Latina, mas depois se revela que essa é uma pista falsa deliberada (Quinn, 2006). De fato, quando Rosa começa sua investigação e entrevista parentes e conhecidos de Carmen, cada um apresenta uma teoria diferente sobre o que pode ter acontecido com ela. Porém, a detetive está atenta ao fato de que quando Carmen desapareceu, ela estava com uma boa quantia em dinheiro, tendo sacado todo o saldo de sua conta em Nova York durante os cinco dias em que esteve nos Estados Unidos.

Aos poucos, informações vão sendo reveladas não apenas sobre a desaparecida, mas também sobre a detetive, que, durante o período da ditadura militar chilena, viveu em exílio no México, onde fez cursos de literatura como ouvinte na universidade. Isso dá pistas sobre os conhecimentos literários de Rosa e reforça a atenção que ela dá aos cinco livros publicados por Carmen, atenta não somente às narrativas, mas também às datas de publicação e dedicatórias de cada obra. Assim, Alvallay vai além dos recursos tradicionais para reunir pistas, tornando-se uma detetive literária, que busca rastros não somente em depoimentos de pessoas conectadas a Ávila, mas também em seus romances e em entrevistas que ela deu à imprensa.

Serrano elabora um interessante jogo, criando um romance detetivesco bastante autoconsciente, pois ambas, investigadora e investigada, são letradas em obras clássicas do gênero. Como observa Quinn (2009), a coleção de livros de Carmen revela sua familiaridade com o gênero detetivesco, especialmente com o estilo *hard-boiled*, incluindo autores como Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Patricia Highsmith e Sue Grafton. A importância dos romances de Carmen para a investigação de Rosa fica explícita na passagem a seguir, quando a detetive reflete que o fato de ser mulher a coloca em uma posição privilegiada neste caso, identificando-se com a investigada e concordando com a postura da protagonista de Carmen, que revela ir além do lado pragmático em suas investigações:

Pamela Hawthorne sustentava – sem dizer de maneira explícita – que as mulheres eram mais argutas no campo da investigação criminal que os homens. Não que ela fosse dessas feministas que acham que as mulheres fazem tudo melhor, nada disso. Aludia simplesmente a certa *percepção não objetiva* que nós, mulheres, temos em relação a qualquer verdade. Intuo ao que ela se refere. Por exemplo, se Exequiel – meu colega de trabalho – estivesse a cargo do *Dossiê C. L. Ávila*, neste momento estaria se preparando para dormir, ou tomando um banho para sair com a namorada da vez, e jamais iria para a cama reler um romance da escritora desaparecida, porque não pensaria que ali podia encontrar alguma chave. Talvez, ao não estar constantemente no lugar dela, se lhe abrissem menos alternativas de suposições do que as que se abrem para mim agora. (Serrano, 2003, p. 52, grifos da autora)

Em suas investigações, Rosa descobre fatos reveladores sobre Carmen, que nasceu no Chile e tem mãe chilena e pai estadunidense. Eles a deixaram no Chile aos cuidados de sua avó materna para seguirem em busca de iluminação na Índia. Assim, Carmen sempre se sentiu abandonada pelos pais e sofreu o choque de testemunhar o assassinato de sua avó, morta com um golpe de castiçal em uma briga com a sobrinha, que carregava uma criança de colo. Carmen testemunhou o crime sem ter sido notada e essa tia passou a tomar conta dela. Sua personagem Pamela Hawthorne seria a menina

que estava no colo da mãe assassina. Um tempo depois, Carmen foi morar com sua tia paterna em São Francisco, nos Estados Unidos, onde sofreu uma terrível violência: um estupro coletivo. Ela teve, assim, uma existência muito traumática desde a infância.

Carmen viveu em diversos lugares, passando pelo Chile, Estados Unidos e México, onde viveu por dez anos, após terminar a faculdade em solo norte-americano. Foi no México que ela teve seu filho Vicente, cuja paternidade é outro mistério no texto. A identidade do pai é encoberta, e ela diz que ele era um estadunidense que morreu em um acidente de carro antes de seu filho nascer, mas muitos acreditam que Vicente foi fruto de sua relação com o guerrilheiro Luis Benítez. No entanto, essa também acaba sendo uma pista falsa deliberadamente plantada, projetada para proteger o verdadeiro pai, o escritor mexicano Santiago Blanco, um homem casado por quem foi apaixonada, mas com quem nunca conseguiu viver a relação almejada. Outro fato trágico foi o de ter cedido seu assento em um avião de pequeno porte para um jovem casal que precisava urgentemente pegar o voo, pois seu filho pequeno havia sofrido um acidente. Contudo, o avião explodiu, matando todos a bordo.

Todos esses dados são coletados por Rosa aos poucos ao longo da trama, mas o que se percebe é uma vida cheia de traumas e conflitos. Outra descoberta da detetive é a de que Carmen também estava se sentindo confinada por sua própria criação literária de sucesso, a detetive Pamela Hawthorne. Martín Robledo Sánchez, escritor mexicano amigo de Carmen, revelou à Rosa que sua amiga odiava Pamela, que estava farta dela e se sentia completamente dominada por sua protagonista. Contudo, havia desenvolvido a personagem por doze anos e não sabia como abrir mão dela, revelando que havia cogitado matá-la, mas que isso também poderia ser um problema, assim fazendo referência a quando Arthur Conan Doyle quis matar Sherlock Holmes, mas foi coagido a ressuscitar o personagem devido à grande comoção dos leitores.

Além de todas essas dificuldades, Carmen estava vivendo um casamento infeliz com Tomás Rojas, que se revela um marido infiel e controlador. Ele a trata como esposa troféu, uma vez que Carmen

já tinha fama internacional como escritora e aparentava ser muito mais jovem do que ele. Quando Rosa foi à residência de Tomás, uma imponente mansão, observou que o escritório de Carmen parecia o único lugar da casa que pertencia a ela, decorado de forma mais despojada, com almofadas indianas, tapetes baratos, uma poltrona velha, velas e incensos queimados, além de uma grande árvore da vida mexicana como decoração central do cômodo. Reforçando isso, Rosa leu, em uma das últimas entrevistas dadas por Carmen, que ela se sentia como uma princesa dentro de um minarete, como uma prisioneira. Essa sensação de aprisionamento remete à vida de luxo que precisava ter como esposa do reitor, mas que parecia ser um sacrifício para ela. Rosa constata que Carmen odiava ser interrompida em seu trabalho de escrita, e que Tomás não se importava muito com o que ela escrevia.

Outro ponto que reforça a sensação de não pertencimento de Carmen é seu guarda-roupa, pois fica explícito que um lado contém seus trajes formais e elegantes, adequados para se vestir em seu papel social com o marido, enquanto o lado oposto abriga suas roupas étnicas, com as quais se sente à vontade. Rosa observa cuidadosamente as peças dos dois lados do *closet* e reflete: “[...] seu corpo selvagem se reprime, normatiza, e ela, já oprimida, sufocada, transforma-se na esposa do reitor. Sua chegada ao evento daquele dia, como ao de outro dia ou de qualquer dia, mais uma vez a faz sentir-se inadequada.” (Serrano, 2003, p. 47). Assim, Rosa percebe que o sentimento que prevalece em Carmen é o de inadequação, não conseguindo ter seu espaço e ser ela mesma pelas restrições sociais que vive em sua relação conjugal, que se torna um confinamento. Esse corpo que quer ser livre, como bem observa Rosa, é reiterado por Santiago quando este descreve Carmen, enfatizando seu temperamento indomável: “Ela era uma mulher silvestre quando a conheceu, esta foi a definição dele. Uma dessas raras pessoas que pareciam viver só pelos sentidos” (Serrano, 2003, p. 161).

Essa diferença entre os dois lados do guarda-roupa, Weldt-Basson (2017) observa, é uma manifestação de disfarce ou “mascaramento” da personagem, e que Carmen se transforma de uma pessoa

em outra trocando de roupa, tendo os trajes formais e justos um efeito restritivo sobre ela, enquanto as vestimentas despojadas e soltas são associadas à liberdade que falta em sua vida. Deste modo, a decoração do escritório de Carmen e as peças de roupa no seu armário revelam questões de identidade com as quais a personagem lida em sua vida cotidiana: o conflito entre ser genuína e ser adequada. Como observa Collins (2012), é nítida a luta de Carmen por autenticidade e autonomia, pois em seu casamento com o reitor ela é constantemente forçada a negociar duas identidades, a falsa identidade da esposa domável e a realidade deslocada e autêntica de uma mulher de espírito livre e desinibida que anseia por liberdade.

Todo o enigma identitário da desaparecida é antecipado logo na abertura da obra, em que Serrano insere um texto misterioso, todo grafado em itálico, narrando, sob o ponto de vista masculino, o primeiro encontro de um homem com uma mulher. O trecho está nas páginas 9 e 10, e se repete, exatamente igual, nas páginas 109 e 110. Ele inicia assim: “Uma doida. Era uma doida. A mulher de vestido vermelho dançando em cima daquela mesa era uma doida, foi o que lhe disseram. Esta teria sido a primeira referência dela se aquelas palavras tivessem tido mais peso que a imagem [...]” (Serrano, 2003, p. 9; p. 109). O texto menciona ainda que o homem pergunta à mulher qual era a sua fantasia, a que ela responde: “Ter uma casa em algum lugar do mundo. Pintada de azul.” (Serrano, 2003, p. 10; p. 110). E termina assim: “A bola quica. Os garotos pegam. A garota fica olhando, fica olhando, fica olhando. A garota não pega nada, a garota só olha.” (Serrano, 2003, p. 10; p. 110). Mais adiante é revelado que esse é um trecho do romance *A Loba*, do escritor mexicano Santiago Blanco.

Esse trecho da obra descreve Carmen e revela muito sobre ela, descrevendo-a como uma mulher livre, que demonstra sua natureza selvagem – sendo ela a própria loba do título. Atenta às possíveis pistas literárias, Rosa lê também esse romance de Santiago, alerta a quaisquer indícios textuais que possam fornecer mais informações sobre Carmen. Ao ler *A Loba*, Rosa percebe alguns diálogos que acredita serem importantes para a investigação, e revela que, além

de todos os dados objetivos que vai coletando, ela também segue um lado que ultrapassa o lógico, mais uma vez apontando para a sua percepção não objetiva: “A intuição é forte e a racionalidade não a acompanha. Ela pergunta, será que você não está indo rápido demais, Rosa Alvallay? Mas o acaso é um elemento importante em qualquer investigação. Uma força interna irrefutável me diz que não estou errada.” (Serrano, 2003, p. 112). É possível notar que Rosa não coloca uma ordem hierárquica entre seu lado racional e seu instinto, utilizando as duas formas de percepção para buscar solucionar o caso.

A passagem de *A Loba* revela algo muito importante sobre Carmen: o sonho de ter uma casa, o que mostra seu desejo por um espaço próprio. Isso, principalmente sendo ela uma escritora, remete à obra célebre de Virginia Woolf *A Room of One's Own* [*Um teto todo seu*], na qual a autora defende que “[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção [...]” (Woolf, 2022, p. 11). Além disso, o trecho da obra de Blanco se refere à desigualdade social entre homens e mulheres, pois só os meninos “pegam a bola”, ou seja, só os meninos conseguem o que querem (Weltdt-Basson, 2017). Essa diferença de gênero é prontamente compreendida por Rosa, que tem plena consciência das restrições que as mulheres enfrentam: “Ser independente é coisa difícil para uma mulher [...] a palavra *liberdade* aplicada a uma mulher geralmente é uma mentira. [...] C. L. Ávila também é mulher, rodeada pelas mesmas leis que eu, obrigada a se submeter a elas ou a sucumbir.” (Serrano, 2003, p. 93, grifo da autora). Assim, Rosa se mostra abertamente feminista e empática com Carmen.

A própria detetive sofre na pele a ausência de um espaço próprio para trabalhar em sua casa, ao revelar: “[...] lamentei mais uma vez que o apartamento só tivesse três dormitórios: ou um escritório para mim, ou as duas crianças no mesmo quarto; a decisão foi tomada por si só. O resultado é que estou trabalhando há anos em cima da cama.” (Serrano, 2003, p. 12). Essa questão do espaço é retomada na produção literária de Carmen, mostrando que sua protagonista também sofre com a falta de um espaço próprio, e as razões pelas quais é apaixonada por hotéis: “[...] só eles a fazem sentir-se

uma pessoa adulta e independente, só neles consegue o tempo que deseja sem interrupções, só ali foge da vida minuciosa e doméstica, saboreia uma comida de cuja preparação não participou, enfim, só ali se iguala aos homens.” (Serrano, 2003, p. 95).

Outro ponto suscitado no romance de Serrano que remete à obra de Woolf é quando Rosa percebe a rudeza de Tomás e comenta: “[...] concluo que para a subsistência dos homens autoritários é imprescindível que haja mulheres submissas, que jogam seu próprio jogo ao permiti-lo. Até o dia em que elas vão embora.” (Serrano, 2003, p. 158). Esse desejo masculino de se sentir superior às mulheres é abordado por Woolf (2022, p. 42), quando afirma: “Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza inferior.” Em outro trecho, Woolf (2022, p. 42) afirma: “[...] as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural.” Como Rosa implica em sua reflexão, essa subserviência pode chegar a um limite em que a mulher não suporta mais viver em certas condições, suspeitando que Carmen tenha forjado seu próprio desaparecimento.

Uma das pistas que reforçam sua hipótese é a entrevista em que Carmen definiu, “[...] através de Rigoberta Menchú, o México como um santuário para os que não encontraram espaço.” (Serrano, 2003, p. 168). Rosa revela que desde o início da investigação duvidou de que Carmen tivesse sido assassinada ou sequestrada, ou que houvesse se suicidado, intuindo outra hipótese: “E as palavras fuga, escapa-da, retiro ou exílio vieram se instalar em mim. Quer dizer, sempre conjecturei que ela estava viva e que tinha desaparecido por decisão própria. Mas, como uma suposição não deve inibir a investigação, fiquei aberta a todos os caminhos possíveis.” (Serrano, 2003, p. 167). A detetive revela ter pegado o caso devido à sua relação com o México, afirmando: “Os mexicanos têm um verbo de que nós, chilenos, carecemos: *encobijar*, que significa acolher. Se acolheu tanta gente no exílio político, por que não também no exílio da alma [...]?” (Serrano, 2003, p. 168, grifo da autora). Além das entrevistas de Carmen à

imprensa e de depoimentos de pessoas relacionadas à desaparecida, Rosa continua atenta aos indícios em seus romances: “As aventuras de Pamela Hawthorne sempre acontecem em lugares específicos [...] Deduzo que seus cenários são autobiográficos: Índia, México, Santiago, Key West, São Francisco.” (Serrano, 2003, p. 67).

Outro sinal percebido por Rosa é que no último romance de Ávila protagonizado por Pamela Hawthorne, intitulado *Um mundo estranho*, é mencionada a história de um agente secreto chamado Jim Thompson, que um dia desapareceu sem deixar rastros e nunca mais foi encontrado. Essa é uma referência direta a Jim Thompson, autor estadunidense considerado um dos grandes mestres da literatura *noir* e do gênero *hard-boiled*, que escreveu um romance no qual uma mulher desaparece e outro em que há uma fuga para o México. Alvallay especula que essa história pode ter inspirado Carmen a encenar o seu próprio desaparecimento (Quinn, 2006). Essa suspeita é ainda mais acentuada quando Rosa conversa com Martín, o escritor amigo da desaparecida, e ele conta que um dia Carmen ligou para ele exaltada, dizendo que havia descoberto que os escritores não recriam lembranças ou fatos passados, mas os antecipam.

Mais um indício surge quando Rosa conversa com Jill Irving, melhor amiga de Carmen, com quem fez faculdade em São Francisco e viajou para o México. A detetive nota que Jill estava usando um belíssimo colar de prata, com uma grande e elaborada cruz, e fica sabendo que foi um presente de Carmen. A peça tem a cruz de Yálalag, nome de uma vila em Oaxaca, no México. E é justamente para a cidade de Oaxaca que toda a investigação leva Rosa, quando segue Santiago Blanco, mesmo ele tentando despistá-la ao dizer que estava indo para outra cidade mexicana. Ela descobre que ele também estava na feira literária em Miami e que ele e outros amigos que estavam lá notaram que Carmen parecia uma pessoa dividida em duas: a pública e a privada, dizendo ainda que ela não estava bem publicamente, que fugia da imprensa, mas que privadamente estava melhor do que nunca.

Ao seguir Santiago, Rosa vê o escritor parar na frente de uma casa azul. Na sequência, ela descobre que Carmen adquiriu

documentos falsos e adotou uma nova identidade, tornando-se uma cidadã colombiana chamada Lucía Reyes. Ela ficou quase irreconhecível, pois fez cirurgia plástica para alterar sua aparência e perdeu peso, além de mudar o estilo e a cor do cabelo. Mas Rosa tem certeza de que é ela quando vê as cicatrizes em seu pulso, vestígios da sua tentativa de suicídio após ter sofrido o estupro. Além de tudo, ela comprou uma casa e mandou pintá-la de azul – tal como o texto do início do livro, realizando o seu antigo sonho.

Portanto, Carmen engendrou o seu próprio desaparecimento e foi para o México, para a cidade de Oaxaca, cuja padroeira é Nossa Senhora da Solidão – título do livro que revela muito sobre a desaparecida, que estava em busca de isolamento e de ruptura com a vida que levava. Como observa Collins (2012), a cidade adotiva de Carmen no México, sob as influências benígnas de sua santa padroeira, é apresentada como um lugar de redenção e de libertação simbólica da mulher diante do domínio patriarcal, sendo articulada por meio da configuração espacial e em oposição à cidade de Santiago, que é apresentada no romance como um lugar de subjugação. Este foi um lugar cuidadosamente escolhido, bastante idílico para um exílio voluntário.

Rosa reflete que o México possui cidades, tais como Oaxaca, que são “[...] lugares privilegiados para quem deseja ligar-se à essência da nossa história e encontrar, precisamente ali, as ressonâncias do silêncio e a paz interior que já não se conseguem nas sociedades ocidentalizadas e globalizadas.” (Serrano, 2003, p. 169). A investigadora descreve a cidade como uma região montanhosa cujos vales são um espaço oportuno para o recolhimento, e por isso uma localidade de identificação e de pertencimento para Carmen, afirmando ainda que “[...] ela a escolheu como o espaço para sua ressurreição.” (Serrano, 2003, p. 169). Rosa ressalta assim o aspecto de renascimento da escritora, que deixou toda a sua vida pregressa para trás. A busca pelo isolamento é enfatizada pela detetive: “Assim como os povos oaxaquenhos tiveram que vencer as barreiras naturais de sua complicada geografia para não permanecer isolados,

outras pessoas mergulham nela para abraçar a solidão completa.” (Serrano, 2003, p. 169).

Outro ponto muito importante é que Carmen só tem condições de fazer essa mudança drástica em sua vida porque possui recursos financeiros próprios e suficientes para tal. Rosa já estava atenta ao fato de que a escritora havia resgatado uma grande quantia em dinheiro antes de desaparecer. Ou seja, é o dinheiro que fornece a Ávila os meios para alcançar uma nova identidade e um novo espaço de contemplação, simbolizado pela casa azul (Weldt-Basson, 2017). Como Woolf defendia, o dinheiro é essencial para a conquista da liberdade feminina. No prefácio de Ana Maria Machado ao ensaio de Woolf, intitulado “Trancar-se para ser livre”, a escritora brasileira ressalta que o dinheiro tem a ver com autonomia, com não precisar prestar contas a ninguém e tomar suas próprias decisões, ou seja, tem a ver com independência, o que diz que não é pouca coisa: “Ainda mais numa cultura como a latino-americana, na qual tantas vezes os homens se sentem donos das mulheres e os números de feminicídios são alarmantes [...]” (Machado, 2022, p. 8). Muitas vezes, a independência financeira feminina é uma crucial porta de saída de relações abusivas, podendo até mesmo salvar a vida de uma mulher.

Rosa considera o assunto monetário sob uma perspectiva de gênero: “Estes dias me permitiram refletir longamente sobre um assunto ao qual minha educação estreita e sexista evitou que desse a devida importância: o dinheiro. Observei que a relação das mulheres com este elemento vital é obscura, disfarçada, negadora.” (Serrano, 2003, p. 156). Alvallay então se pergunta sobre que mudanças poderia fazer em sua vida se tivesse recursos financeiros: “Se hoje eu quisesse mudar radicalmente de vida, não teria a menor possibilidade de fazê-lo. Mas se tivesse os meios... que liberdade me daria?” (Serrano, 2003, p. 156-157). Assim, ela tem plena consciência da importância do dinheiro para o poder de escolha e para a emancipação da mulher, fornecendo não apenas o espaço mas também o tempo necessário aos seus projetos, como bem aponta Machado (2022, p. 8): “Um teto todo seu significa um espaço próprio para trabalhar [...], um local que seja respeitado, sem interrupções

domésticas ou conjugais [...]. Significa, além de um espaço, também um tempo próprio, sem interferências externas”.

Um ponto interessante é que, ao fim do caso, a única pessoa que acertou em seu palpite sobre o desaparecimento de Carmen é Ana Maria Rojas, filha de Tomás, uma das primeiras pessoas entrevistadas por Rosa, que disse acreditar que a esposa de seu pai tinha fugido, argumentando: “Sua vida era um tédio infinito e ela possuía recursos e imaginação para inventar uma nova.” (Serrano, 2003, p. 65). Ana lembra que Carmen é escritora, e que, portanto, inventa histórias: “Acho que, no final das contas, as pessoas não mudam. Para ser justa, penso que Carmen tentou domar a sua verdadeira natureza, mas no final esta venceu. E essa natureza não cabia nesta casa e nem no mundo do meu pai.” (Serrano, 2003, p. 63). Assim como Santiago, Ana também percebia a índole espontânea da escritora, em oposição à formalidade de seu pai. O que fica claro é que essa relação acarretava uma fragmentação identitária em Carmen, que precisava muitas vezes conter o seu temperamento libertário.

O caso é resolvido, mas Rosa estabelece uma grande empatia com Carmen, por tudo o que sua investigada viveu e que, sendo também uma mulher, compreende de modo profundo: “Pergunto-me, angustiada, quem sou eu para interromper seus passos. Se é justo que mais uma vez os meninos peguem a bola e a menina fique só olhando. [...] eu não gostaria que outra mulher me delatasse se algum dia a esperança chegasse a se aventurar em mim.” (Serrano, 2003, p. 171). Aqui, Rosa faz referência ao texto de Santiago Blanco, à desigualdade entre homens e mulheres, ao privilégio masculino e ao domínio patriarcal. Deste modo, ela decide que não vai divulgar os fatos sobre a investigação para proteger a conquista de Carmen. Portanto, a desigualdade de gênero é superada no romance quando Ávila consegue escapar de sua vida sombria com Rojas e encontrar o “paraíso” de solidão que ela sempre associou ao México (Weldt-Basson, 2017).

Assim, o romance de Serrano é uma narrativa detetivesca sem um crime real e sem uma solução convencional, mas que realiza uma justiça enaltecida da lealdade feminina, ou, como bem aponta Weldt-Basson (2017), uma justiça feminista baseada numa

ética do cuidado. Rosa percebe o tamanho do esforço feito por Carmen para começar uma nova vida no México, e por isso a detetive decide esconder a verdade, fingindo não ter conseguido resolver o caso. Rosa escolhe preservar a liberdade de Carmen escrevendo um relato falsificado dos resultados de sua investigação. Ainda dentro do avião de volta para o Chile, Alvallay destrói suas anotações reveladoras e, decidida, afirma que ela mesma irá inventar um “romance *noir*”. Assim, a detetive se aproxima ainda mais de sua investigada ao se tornar também uma “escritora”, construindo uma ficção que possa convencer seu cliente de uma verdade imaginada.

Como analisa Quinn (2009), Rosa possui um senso de solidariedade feminina forte o suficiente para superar as exigências de sua profissão e, assim, decidir por uma resolução não convencional, em que a verdade é ocultada do cliente. Collins (2012) complementa, afirmando que a verdade é resguardada para que a justiça, aos olhos da investigadora, possa prevalecer. Serrano evidencia neste romance noções alternativas de justiça, questionando a possibilidade de uma “restauração da ordem” a partir de uma perspectiva de gênero. Uma mulher que já foi tão traída, que já sofreu tantos traumas, não poderia estar cometendo um crime ao buscar uma nova vida para si mesma, podendo finalmente escolher seu destino. Vemos então a ousadia das duas mulheres – uma que efetua uma completa metamorfose, e outra que abre mão da verdade para que uma justiça maior seja feita: a de deixar em paz uma mulher que conseguiu escapar de diversas violências e opressões, conquistando a tão sonhada liberdade.

Marcela Serrano incorpora críticas feministas em sua narrativa ao expor os papéis de gênero e as restrições sociais das mulheres, criando uma detetive que reflete sobre ser mulher e sobre seu próprio papel como investigadora. Discutir as relações de poder e a luta das mulheres envolve abordar a complexidade das experiências femininas, bem como as dinâmicas sociais e as injustiças que elas enfrentam em seu cotidiano (Weldt-Basson, 2017). Nesta obra, a autora chilena usa elementos da ficção detetivesca para uma detecção que é muito mais social do que criminal. Como

examina Collins (2012), o crime nesse romance é de natureza social – a opressão das mulheres, e o “criminoso” é o sistema patriarcal e aqueles que atuam como seus agentes. De tal modo, a narrativa fornece uma estrutura para um questionamento mais amplo da sociedade, especialmente sob uma perspectiva identitária de gênero.

Rosa se solidariza com Carmen, reconhecendo que o verdadeiro “crime” foi cometido por uma sociedade que restringe as mulheres ao ponto de tornarem-se invisíveis ou aprisionadas em papéis definidos pelo patriarcado. Ao “roubar” uma nova vida para si, Carmen concretiza a citação de Andreas-Salomé na epígrafe da obra, mas essa ousadia de reinventar-se só é possível porque ela possui meios financeiros, refletindo o conceito de Virginia Woolf (2022) de que recursos materiais e um espaço próprio são essenciais para a liberdade feminina. Assim, Carmen finalmente se apropria do que não poderia possuir sob o domínio do reitor: um lugar só dela (Collins, 2012), onde possa exercer sua autenticidade sem restrições, onde possa existir plenamente como mulher e escritora. Ao deixar tudo para trás, abandonando sua antiga vida, Carmen alcança a liberdade, longe das limitações impostas pelo patriarcado, conseguindo criar o seu espaço utópico (Quinn, 2009).

Essa transformação de Carmen subverte o romance detetivesco clássico, evidenciando que a maior injustiça a ser reparada é a opressão estrutural enfrentada pelas mulheres, como Rosa demonstra em sua resolução final. Assim, *Nossa Senhora da Solidão* (1999) expande os horizontes do gênero detetivesco, explorando questões sociais e identitárias e reafirmando a potência da literatura para construir novos caminhos para a justiça e a emancipação feminina. Marcela Serrano elabora uma narrativa detetivesca profundamente crítica, desafiando as convenções do gênero enquanto enaltece a resiliência e a coragem das mulheres, criando um espaço para questionar estruturas patriarcais e celebrar a autonomia feminina, mostrando ser uma voz singular no gênero.

REFERÊNCIAS

COLLINS, Shalisa M. Feminizing the Detective Novel: Marcela Serrano's "Nuestra Señora de la Soledad", the "Neo-Policial" and the Creation of Feminine Spatial Poetics. In: Chasqui: revista de literatura latinoamericana, v. 41, n. 1, p. 73-84, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43589682>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MACHADO, Ana Maria. Trancar-se para ser livre. In: WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

QUINN, Kate M. Private Detectives, Private Lives: The Detective Fiction of Sergio Gómez and Marcela Serrano. In: CRAIG-ODDERS, Renée W.; COLLINS, Jacky; CLOSE, Glen S. (ed.). *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. North Carolina: McFarland, 2006.

QUINN, Kate M. Cases of Identity Concealed and Revealed in Chilean Detective Fiction. In: KRAJENBRINK, Marieke; QUINN, Kate M. (ed.). *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

SERRANO, Marcela. *Nossa Senhora da Solidão*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WELDT-BASSON, Helene Carol. Postmodern Justice. In: WELDT-BASSON, Helene Carol. *Masquerade and Social Justice in Contemporary Latin American Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

QUANDO O TIO SE TORNA ABUSADOR: INCESTO CONTRA MENINAS EM GISÈLE PINEAU E MORGANA KRETZMANN

Vanessa Massoni da Rocha

Ele te apalpa à noite e de manhã sorri para você, te trata como rainha. Ele te agrada diante dos seus amigos, elogia o seu alongamento e as suas curvas, e no banheiro bate a punheta da vida dele. Te chama de sobrinha, diz que te ama como uma filha, mas te deseja e quer te foder tão forte quanto puder [...]

Belén López Peiró (2021, p. 85)

Série Mulheres e Violência: notas metodológicas

Este ensaio se inscreve em uma série de reflexões acadêmicas em torno da violência infligida contra mulheres/meninas em narrativas caribenhas francófonas contemporâneas e também em perspectiva comparada Caribe-Brasil. A iniciativa desta sequência de estudos aponta a intersecção de dois núcleos de pesquisa: por um lado, a recorrência de notícias em jornais caribenhos (martinicanos e guadalupenses, sobretudo) dando notícia do aumento exponencial da violência contra mulheres ao longo da pandemia de covid-19 (2020-2023) e do confinamento; por outro lado, o estudo mais detido da obra da escritora guadalupense Gisèle Pineau chama a atenção para a mobilização de numerosas temáticas bárbaras

(Rocha, 2024a, p.463-464) espalhadas em muitas de suas narrativas, entre as quais estão as violências sexuais contra meninas/mulheres e o incesto.

A série foi iniciada em 2023 com o capítulo “Eu tinha pena de mim, de mainha, de vó: violência doméstica contra mulheres em Gisèle Pineau e Jarid Arraes”, no qual busquei observar que a violência intrafamiliar (física e psicológica) ocorre, muitas vezes, de maneira irradiada/espinalhada contra diferentes gerações de mulheres da família. No ano seguinte, publiquei outros dois ensaios: “Marido, padrasto e abusador: violência sexual contra meninas em Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau” e “Pai abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau, Nicole Cage-Florentiny e Cinthia Kriemler”. Neles, interessei-me em privilegiar a análise da violência sexual infantil incestuosa a partir de duas principais categorias de abusadores: o pai e o padrasto. Neste momento, proponho minha quarta publicação da série temática, centrada, desta vez, na figura do tio violador, mobilizada em dois romances contemporâneos: *Morne Câprese* (2008), da caribenha Gisèle Pineau, e *Ao pó* (2020), da brasileira Morgana Kretzmann.

Adoto a premissa metodológica de estudar textos ficcionais de autoras mulheres contemporâneas, textos com os quais promovo um corpo a corpo analítico para observar a representação da violência. Cotejo o *corpus* literário analisado com dados estatísticos (Atlas da Violência no Brasil e Virage – relatório de violência e relações de gênero na Reunião, na Martinica e em Guadalupe), com leis (Constituição Brasileira, Estatuto da Criança e do Adolescente, e Declaração Universal dos Direitos das Crianças) e com fortuna crítica diversa, como canções, entrevistas/testemunhos, o texto bíblico e a Carta de Pero Vaz de Caminha. Meu intuito consiste em contemplar, de maneira abrangente, plural e interdisciplinar, imaginários sobre a violência em espaços patriarcais nos quais a colonização e a escravização fomentaram a violência (de gênero) como pilar sistêmico e estrutural. Recomendo a leitura prévia dos textos da série para melhor compreensão metodológica da continuidade das reflexões empreendidas.

Sociedade patriarcal e cultura do estupro: premissas

Ao discorrer a respeito do imaginário sobre mulheres na sociedade patriarcal, como o fazem a autora guadalupense e a brasileira, a pesquisadora capixaba Fayda Belo (2023, p. 14-15) explica que

No sistema patriarcal, o homem é tido como o líder, o cabeça, a peça central de toda estrutura social, seja no campo cultural, familiar, político ou econômico, pois, nele, a mulher tem limitações em virtude da maternidade e da amamentação e, deste modo, não dispõe da mesma capacidade física e intelectual que os homens. [...] E assim surgiram as sociedades agasalhadas no poder do homem-chefe de família. Até mesmo a sexualidade da mulher foi submetida aos interesses masculinos, já que, nesse modelo, a mulher é percebida como uma propriedade e como maneira de fazer o homem se perpetuar por meio de descendentes. O lugar da mulher fica limitado ao mundo doméstico e de submissão, com suas funções dirigidas prioritariamente para a reprodução, sem que ela possa ter opinião ou vontade, devendo apenas ouvir, acatar e obedecer ao patriarca.

Neste ambiente, “a agressão sexual emerge de forma explosiva como uma das marcantes disfunções da sociedade capitalista atual” (Davis, 2016, p. 177). Nas palavras do Atlas da Violência de 2024, coordenado por Daniel Cerqueira e Samira Bueno, compreende-se por violência sexual

Qualquer ação na qual uma pessoa, valendo-se de sua posição de poder e fazendo uso de força física, coerção, intimidação ou influência psicológica, com uso ou não de armas ou drogas, obriga outra pessoa, de qualquer sexo e idade, a ter, presenciar ou participar de alguma maneira de interações sexuais, ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, com fins de lucro, vingança ou outra intenção. Incluem-se como violência sexual situações de *estupro*, abuso incestuoso, assédio sexual, sexo forçado no casamento, jogos sexuais e práticas eróticas não consentidas, impostas, pornografia infantil, pedofilia, voyeurismo; manuseio, penetração oral, anal ou genital, com pênis ou objetos, de forma forçada. (Cerqueira; Bueno, 2024, p. 75, grifo meu)

Isso posto, assistimos à ascensão da “cultura de estupro”, definida nos seguintes termos:

as maneiras pelas quais reforçamos a virilidade masculina, condenamos a sexualidade feminina, culpamos as vítimas de violência sexual e normalizamos o comportamento violento dos homens nessa seara, o que se materializa em “piadas” inapropriadas, uso de linguagem depreciativa (p. ex., vadia, puta e outros), banalização e legitimação de normas, além de comportamentos e práticas sociais que não apenas permitem, mas também incentivam que esse tipo de violência aconteça (Scarpatti; Lins; Chakian, 2024, p. 73).

Quando o tio se torna abusador: dados e contextos

Segundo dados do relatório Virage¹ (2022) referentes ao arquipélago de Guadalupe, “3% das mulheres sofreram violência sexual incestuosa na infância e adolescência (para a França hexagonal, o relatório Virage indica uma taxa de 2,5%)” (Condon *et al.*, 2022a, p. 5).² Como salientei anteriormente, levando em conta que a população estimada do referido arquipélago caribenho em 2022 era de 378.476 habitantes, as estatísticas revelam a existência de quase 11.500 casos de abusos contra menores, ou seja, quase uma vítima a cada dez crianças/adolescentes. Não se deve perder de vista a preponderância da subnotificação nestes casos: “Com alguma frequência, a agressão sexual de mulheres adolescentes e adultas tem sido chamada de epidemia silenciosa, porque ocorre em altas taxas, mas raramente é denunciada às autoridades” (Scarpatti; Lins; Chakian, 2024, p. 72).

Se as informações conhecidas já são deveras preocupantes, deduz-se que os casos que não vieram à superfície testemunhariam

uma situação ainda mais dramática. Os dados alarmantes expuseram a existência de violências de gênero mais expressivas em espaços de além-mar do que na chamada França metropolitana, o que culminou na criação do cargo de coordenação interministerial contra a violência de gênero na França Ultramarina, ocupado por Justine Benin por um ano, entre 2023 e 2024. Em seu mandato foi criado o *Réseau VIFGuadeloupe* [Rede VIVO Guadalupe], “ferramenta para reunir recursos na luta contra a violência doméstica” (Conseil départemental de la Guadeloupe, 2023).³ Entre as ações de Benin, destaca-se a elaboração de um relatório, ainda não divulgado publicamente, com 44 recomendações na luta contra a violência infligida às mulheres em torno dos eixos “prevenção, detecção de sinais de violência, apoio a associações e proteção de vítimas”⁴ (Guadeloupe La 1ère, 2024).

A propósito da autoria da violência contra meninas em Guadalupe, o relatório Virage sentencia que o “autor destas violências incestuosas é na maioria das vezes um tio (45% dos casos de incesto em comparação com 27% para o pai)”⁵ (Condon *et al.*, 2022, p. 5). Como se vê, no arquipélago caribenho a incidência de violações cometidas pelos tios é bastante superior às praticadas pelo genitor ou pelo padrasto. Passemos à comparação de tal contexto com o brasileiro. De acordo com o Atlas da Violência de 2024,

A partir dos 10 até os 14 anos, essas meninas são vitimadas principalmente por formas de violência sexual, com homens que ocupam as funções de pai e padrasto como principais alvos. Dos 15 até os 69 anos, é a violência física provocada por pais, padrastos, namorados ou maridos a forma de violência prevalente entre as mulheres (Cerqueira; Bueno, 2024, p. 51).

1 O nome do relatório compila algumas iniciais de “Violências e relações de gênero na Reunião, na Guadalupe e na Martinica”. Trata-se do mais atualizado estudo sobre a violência contra o sexo feminino nesses espaços ultramarinos franceses até a presente data.

2 No original: “3 % des femmes ont vécu des violences sexuelles incestueuses dans leur enfance et leur adolescence (pour l’Hexagone, l’enquête Virage indique un taux de 2,5 %)”. São de minha autoria as traduções livres para o português dos diversos textos, inclusive ficcionais, referenciados em francês.

3 No original: “outil de mutualisation des moyens dans le cadre de la lutte contre les violences intrafamiliales”.

4 No original: “la prévention, la détection des signes de violence, le soutien aux associations, et la protection des victimes”.

5 No original: “L’auteur de ces violences incestueuses est le plus souvent un oncle (45 % des cas d’inceste contre 27 % pour un père)”.

Constata-se que não há menção a tios no Atlas da Violência de 2024. O mesmo ocorre nos três anos anteriores. De fato, o Ministério da Saúde brasileiro não discrimina a figura do “tio” como o provável autor da agressão à vítima de violência doméstica, sexual ou outras violências na ficha de notificação do SINAN (Sistema de Informação de Agravos de Notificação) e na rubrica Sistema de Vigilância de Violências e Acidentes (Viva), que existe desde 2006 e deve ser notificada às instâncias competentes de maneira compulsória desde 2011. Em sua rubrica 61, o formulário⁶ elenca o grau de parentesco do provável agressor com a pessoa atendida, na seguinte ordem de aparição: pai, mãe, padrasto, madrasta, cônjuge, ex-cônjuge, namorado(a), ex-namorado(a), filho(a), irmão(ã), amigos/conhecidos, desconhecido(a), cuidador(a), patrão/chefe, pessoa com relação institucional, policial/agente da lei, própria pessoa, outros.

Obliterada nos textos oficiais, a figura do tio (consanguíneo ou não) aparece, contudo, em outros textos sobre violência sexual. A título de exemplificação, uma cartilha do Ministério Público do Estado do Ceará afirma:

Estudos apontam que de 80% a 88% dos casos de violência sexual são praticados por familiares ou por pessoas muito próximas das crianças e adolescentes, e por quem eles nutrem certa confiança. [...] é comum que o abusador seja pai/mãe, padrasto/madrasta, avós, tio(a), primo(a) [...]” (Soares; Alencar Filho, 2020, p. 11-12, grifo meu).

De modo similar, a jurista brasileira Maria Berenice Dias (2006, p. 12, grifo meu) menciona os tios ao comentar sobre a subnotificação de casos de violência ocorridos no anonimato dos lares: “Quando o assunto se refere a crimes sexuais, crimes que acontecem dentro do lar, crimes cometidos contra crianças por pais, padrastos, tios, avós etc., os números são sempre subdimensionados”.

⁶ A ficha de notificação individual está disponível no website do SINAN, do Ministério da Saúde (2015).

Em seu livro *Cartas para minha avó*, a filósofa brasileira Djamila Ribeiro perscruta as lições da avó quando do desabrochar da menina na adolescência, aos quatorze anos:

Os conselhos insistentes para não sentar no colo de homem algum, mesmo sendo da família, também. Eu não entendia por que não podia demonstrar muito afeto pelos meus tios, primos, qualquer homem que fosse, mas hoje eu entendo. Você tinha medo, e acreditava que me tirar de perto era a única forma de proteção. (Ribeiro, 2021, p. 52, grifo meu)

O fragmento diz de um pudor e de um zelo da menina para com os homens da família, o tio em primeiro plano, para evitar a manifestação de gestos lascivos. Estamos diante da prática de supervigilância feminina na tentativa de autoproteção, na qual a figura do tio demanda cautela. É preciso estar um passo à frente de seu potencial agressor, pois, “[d]iferentemente do que acontece em outros crimes violentos, [...] as vítimas de violência sexual são muitas vezes forçadas a defender sua inocência” (Scarpatti; Lins; Chakian, 2024, p. 75). O gesto diz muito sobre uma sociedade patriarcal disfuncional, na qual recai sobre a vítima a culpabilização pela violência sofrida:

A grande maioria de nós vem de famílias disfuncionais nas quais fomos ensinados que não éramos bons, nas quais fomos constrangidos, abusados verbal e/ou fisicamente e negligenciados emocionalmente, mesmo quando nos ensinavam a acreditar que éramos amados (hooks, 2020, p. 48).

O tio algoz: narrar o incesto

Início esta seção com dois excertos acerca do imaginário social do tio: no primeiro, o romance *Vera* (2024), do gaúcho José Falero, a mãe de um rapaz de dezesseis anos que acabou de tomar uma dura da polícia pede que o irmão tenha uma conversa de homem para homem com o sobrinho. Quanto às ressalvas deste sobre sua autoridade para a bronca, a irmã esbraveja: “[...] tu pode não ser pai dele, mas é tio. Não é um estranho” (Falero, 2024, p. 96). A cena sublinha

a função paternal exercida por tios em muitas famílias, exaltando-o também como substituto legítimo do genitor. O tio é um segundo pai, brada a sabedoria popular brasileira, o que lhe confere o poder de cuidar dos(as) sobrinhos(as) e de aconselhá-los(as). O segundo fragmento é do ensaio *Do que estamos falando quando falamos de estupro* (2019), da jornalista e ativista indiana Sohaila Abdulali. O capítulo “A família inteira” retrata o incesto cometido por um tio e reproduz em sua epígrafe a frase ouvida por Nomawethu, estuprada aos cinco anos de idade: “*Ele ficava dizendo que era meu tio, e que eu devia respeitá-lo*” (Abdulali, 2019, p. 168). As sentenças constituem uma espécie de salvo-conduto capaz de confundir a criança, afinal, como compreender a defloração praticada pelo tio? Como evitá-la? Como lidar com a ameaça daquele que tira proveito do lugar de proximidade e de confiança para praticar o abuso? Ao apresentar o relato, Abdulali descortina os difíceis dilemas dos laços familiares no momento da descoberta do incesto pelo tio:

Todos sabiam o que havia acontecido: “Eles viram sangue na minha calcinha. E na camiseta dele”, ela me contou. O pai dela queria matá-lo. A mãe quis denunciá-lo, mas numa reunião familiar decidiram não fazer isso, e a mãe não podia desafiar essa decisão porque tinha medo do marido (Abdulali, 2019, p. 168).

Por certo, “as coisas nunca são simples quando se trata de estupro, e o incesto pode ser ainda mais complicado e perverso” (Abdulali, 2019, p. 169). Ora, “[q]uando vem à tona um estupro que acontece dentro de uma família, muitas outras relações desmoronam” (Araújo, 2020, p. 109), famílias se desagregam e ressentimentos afloram. Tal história ilustra o “problema do ocultamento do abuso sexual” (Abdulali, 2019, p. 87) no caso de incestos (perpetrados por tios), o que antecipa os dramas que povoam os romances que compõem nosso *corpus* de análise.

A escritora guadalupense Gisèle Pineau (1956-) acolhe a temática do estupro em muitas de suas narrativas, como demonstra esta série temática na qual ocupa posição privilegiada. Desta vez, dentro minha atenção em *Morne Câpresse* (2008), sétimo romance da

autora, publicado aos cinquenta e dois anos. A essa altura de sua carreira, Pineau já era uma artista consolidada, traduzida (apesar de até o momento não haver tradução para o português brasileiro) e laureada com quase uma dezena de prêmios importantes. A narrativa acompanha uma congregação religiosa de mulheres instalada em uma colina (*morne*, em francês) fictícia do arquipélago caribenho de Guadalupe. Trata-se de uma comunidade na qual não nascem homens e cuja manutenção se dá pela liderança espiritual de Mère Pacôme, pela austeridade de regras e pelo esmero de pensionárias no exercício de suas atribuições. O livro retrata a busca de Line por sua irmã desaparecida e a vida pregressa de muitas das pensionárias, mulheres vítimas de vulnerabilidades socioeconômicas e de violências diversas. Uma destas internas é a imigrante Sherryl, de dezessete anos, encarregada da cozinha e há apenas três meses na congregação:

Sherryl nasceu no Haiti. Sua mãe acabou morrendo ao dar à luz o seu terceiro filho. A avó [...] enviou a pequena órfã para a casa de uma tia que mora em Guadalupe. Sherryl mal tinha três anos. Seu tio começou a tocá-la por volta dos seis anos de idade. Em seguida a estuprá-la, um dia depois dela completar doze anos. Padrão clássico, ele ameaçou mandá-la de volta para seu país de miséria se ela o denunciasse. Na casa da tia, todo mundo sabia. Todos ficaram em silêncio, agindo como se nada estivesse acontecendo. O tio levou-a para um alpendre, atrás do chiqueiro. Ele disse a ela para ir limpar o jardim. Foi à sua maneira de fazê-la entender que ele queria se divertir e era para isso que ela estava ali: para diverti-lo. Ela devia isso a ele. Ele a acolheu e cuidou dela durante todos esses anos. Ele pagou por sua educação. Se ela tivesse ficado no Haiti, já estaria morta e enterrada. De certa forma, ele a salvou. Então ele tinha o direito de tomá-la como quisesse. Ele a tomava de pé. Ele a prendia num canto, sempre no mesmo canto, contra a chapa enferrujada. Sempre o mesmo canto escuro, sob as placas de cofragem armazenadas lá para um projeto de construção abortado. Ele a penetrava e ela não gritava ou chorava. Ela já havia engravidado dele três vezes. Sempre no mesmo canto fedorento, cheirando a excremento do porco que ouvimos grunhindo a poucos passos de distância, atrás da chapa, em seu chiqueiro. A

tia levou Sherryl para o planejamento familiar. Ela falou no lugar de sua sobrinha. A senhora sentada atrás de sua mesa havia dado um sermão. “Aborto não é controle de natalidade, Sherryl. Três abortos em três anos, isso não é possível. [...] Sua tia me disse que você não é séria. Você tem vários namoradinhos. Ela não consegue te segurar. Ela foi muito boa em te acolher, você deve um pouco de gratidão... No seu país, não existem todas essas possibilidades... Você teria ficado com seus filhos e teria ido mendigar na rua... Você teria procurado sua comida no lixo... Você já teria morrido de aids...” (Pineau, 2008, p. 235-236).⁷

A longa passagem desnuda os meandros dos incestos sofridos por Sherryl durante onze anos ininterruptos. Chama a atenção aqui o círculo de violências imposto à menina haitiana órfã e adotada morando em um país estrangeiro no qual não possui outros

7 No original: “Sherryl était née en Haïti. Sa mère n'avait rien trouvé de mieux à faire que de mourir en mettant au monde son troisième enfant. La grand-mère avait rassemblé des gourdes auprès des parents et envoyé la petite orpheline chez une tante installée en Guadeloupe. Sherryl avait à peine trois ans. Son oncle avait commencé à la toucher vers les six ans. Puis à la violer, au lendemain de ses douze ans. Schéma classique, il menaçait de la renvoyer à son pays de misère si elle le dénonçait. Dans la case de la tante, tout le monde savait. Tous se taisaient, faisaient comme s'il ne se passait rien. L'oncle la prenait dans un appartement, derrière le parc à cochons. Il lui disait d'aller nettoyer le jardin. C'était sa manière de lui faire comprendre qu'il avait envie de coquer et qu'elle était là pour ça : lui donner du bon temps. Elle lui devait bien ça. Il l'avait recueillie et nourrie toutes ces années durant. Il avait payé pour son éducation. Si elle était restée en Haïti, sûr qu'elle serait déjà morte cent fois. En quelque sorte, il l'avait sauvée. Alors, il avait le droit de la prendre comme il voulait. Il la prenait debout. Il la bourrait dans un coin, toujours le même coin, contre la tôle rouillée. Toujours le même coin sombre, dessous des planches de coffrage entreposées là pour un projet de construction avorté. Il la défonçait et elle n'avait pas intérêt à crier non plus pleurer. Il l'avait déjà engrossée à trois reprises. Toujours dans le même coin nauséabond, empuanti des déjections du cochon qu'on entendait grogner d'aise à deux pas, derrière la tôle, dans son parc. La tante avait amené Sherryl au planning familial. Elle avait parlé à la place de sa nièce. La dame assise derrière son bureau avait fait la leçon. « L'avortement n'est pas un moyen de contraception, Sherryl. Trois avortements en trois ans, ce n'est pas possible. [...] Ta tante me dit que tu n'es pas très sérieuse. Tu as plusieurs petits amis. Elle n'arrive pas à te tenir. Elle a été bien bonne de te recueillir, tu lui dois un peu de reconnaissance... Dans ton pays, il n'y a pas tous ces moyens... Tu aurais gardé tes enfants et tu serais allée mendier dans la rue... Tu aurais cherché ta nourriture dans les poubelles... Tu serais déjà morte du sida...”.

vínculos familiares além do casal de parentes de terceiro grau. Tal situação de extremo desamparo encoraja o criminoso diante do que ele compreende ser uma presa sem rede de apoio, sem saída. Nesta ótica, o “motivo de tanta crueldade contra os mais indefesos é exatamente a maior facilidade com que são dominados fisicamente, manipulados emocionalmente e intimidados com ameaças” (Araújo, 2020, p. 28). O estupro reiterado no jardim de sua residência diz de um abusador sem qualquer constrangimento e com forte sentimento de impunidade. Trata-se do estupro assentado na rotina e disposto entre as demais atividades rotineiras. Além disso, tal despudor familiar e social reiterado desnuda uma pessoa fria, calculista, com traços compatíveis aos dos pedófilos, para quem só importam seus próprios desejos (de diversão): “Estupradores [...] usam eufemismos como ‘flerte’ no lugar de assédio, ‘diversão’ no lugar de sexo forçado, e todos esses mecanismos ajudam o indivíduo a se justificar e a escapar da própria censura e da censura da sociedade” (Araújo, 2020, p. 286). Em outra perspectiva, estamos diante de alguém que realmente se vê no direito de estuprar a sobrinha, tal como visto no texto da série temática sobre os pais incestuosos (Rocha, 2024b). Neste livro de Pineau, o comportamento do tio revela menos uma legitimidade viril daquele que acredita merecer inaugurar a vida sexual da menina do que o direito legítimo ao prazer masculino, pois “[...] foi ensinado a vida inteira que Um Pau Consegue Sempre O Que Quer” (Abdulali, 2019, p. 112).

Passo a um ponto que considero nevrálgico. Deduz-se que, ao enviar a neta à Guadalupe, a avó pretendia protegê-la da violência sexual endêmica praticada no país haitiano. A este respeito, a intelectual guadalupense Dany Bébel-Gisler denuncia que

O mundo está começando a saber e ficar indignado com a prostituição infantil em Manila ou Bangkok, mesmo no Haiti, onde a pobreza empurra as famílias a vender a intermediários seus filhos que são então vendidos a um preço elevado aos turistas para sua diversão (Bébel-Gisler, 1985, p. 95).⁸

8 No original: “Le monde commence à connaître et à s'indigner de la prosti-

O texto de Bébel-Gisler data de 1985 e desde então a série de convulsões político-sociais no Haiti fizeram por recrudescer a situação de extrema periculosidade à integridade física de mulheres e meninas, como se vê no relatório da Amnesty International de 2008, ano de publicação do romance de Gisèle Pineau:

A violência, especialmente sexual, contra mulheres e meninas no Haiti é generalizada. [...] A violência contra mulheres e meninas afeta todos os níveis da sociedade. [...] Os elementos recolhidos tendem a indicar que a juventude é um importante fator de risco no Haiti. [...] Estudos realizados nos últimos quatro anos indicam que, em mais de metade das violações denunciadas, a vítima é menor (Amnesty International, 2008).⁹

O discurso xenofóbico da funcionária do planejamento familiar vai ao encontro da fala ameaçadora do tio abusador e da narrativa difamatória da tia cúmplice do esposo violador:¹⁰ a tríade se impregna das notícias das graves crises humanitárias haitianas e, sobretudo, da representação desdenhosa sobre o país caribenho.¹¹ De fato, todos creem que Sherryl deveria ser grata por ter sido salva da mendicância e da morte precoce pela amável tia que segue socorrendo-a de reiteradas gravidezes na adolescência, frutos de seu “comportamento leviano”. Salienta-se o fato de que em momento algum do

tution d'enfants à Manille ou à Bangkok, voire même en Haïti où la misère pousse les familles à vendre à des intermédiaires leurs enfants qui sont ensuite recédés à prix d'or aux touristes pour leur amusement”.

9 No original: “La violence, en particulier sexuelle, contre les femmes et les filles en Haïti est omniprésente. [...] La violence contre les femmes et les filles touche toutes les couches de la société. [...] Les éléments recueillis tendent à indiquer que la jeunesse est un important facteur de risque en Haïti. Des études menées ces quatre dernières années indiquent que dans plus de la moitié des viols signalés, la victime est mineure”.

10 Nesta série temática, tratei da cumplicidade das companheiras dos violadores no texto sobre os padrastos (Rocha, 2024b).

11 A este respeito, ver os artigos de minha autoria “O Haiti (não) é aqui?: silêncios, regateios e estilhaços nos diálogos Haiti-Brasil” (2020) e “Imaginários da mobilidade haitiana no Brasil: uma leitura do conto ‘Meu mar (Fé)’, de Itamar Vieira Junior” (2024).

atendimento a menina é ouvida ou tratada de maneira humanizada, o que corrobora a premissa de uma vida desimportante.

A tessitura pineauniana se constrói em torno do paradigma “discurso” x “mutismo” (Rocha, 2024b), no qual os adultos falam e assumem um tom acusatório, arrogante, humilhante, enquanto a vítima/criança assume uma posição afônica, autômata. “Crianças atacadas por pessoas conhecidas são as mais amedrontadas e as que mais se calam” (Araújo, 2020, p. 14), revelam as pesquisas da jornalista Ana Paulo Araújo. Afinal, “[c]omo você pode confiar, quando a unidade básica de confiança — a família — está corroída?” (Abdulali, 2024, p. 169).

Sherryl tinha consciência de que o discurso não seria capaz de salvá-la, o que a convencerá a assumir a violência física como moeda de troca (e de sobrevivência), como veremos mais adiante. É importante frisar que a origem etimológica da palavra “estupro” carrega consigo a petrificação experimentada pela personagem pineauniana. O vocábulo “estupro” tem sua origem no substantivo *stuprum*, que, por sua vez, remete ao verbo latino *stupere*, isto é, “ficar atônito, paralisado ou estupefato” por uma violência (Estupro, c2025). Neste contexto, muito se fala da “paralisia do estupro” (Araújo, 2020, p. 75), uma imobilidade extrema, um catatonismo que impede a vítima de gritar, esparnear e tentar se defender.

Enfatizando a característica do estupro em *Morne Câpresse* como um crime meticuloso, o narrador afirma: “Foi justamente por causa da aids que seu tio a estuprava. O medo de pegar a doença mortal o impediu de correr atrás de outras mulheres. Com ela, Sherryl, ele certamente não ficaria doente”¹² (Pineau, 2008, p. 237). Esta passagem lança luz sobre a diretriz do estuprador que se recusa a assumir um “comportamento predatório” junto a outras vítimas (Abdulali, 2019, p.41) que poderia lhe trazer infortúnios em seu meio. O crime se afasta, assim, da falácia da passionalidade e

12 No original: “C’était précisément à cause du SIDA que son oncle la prenait, elle. La crainte d’attraper la maladie mortelle l’empêchait de courir d’autres femmes. Avec elle, Sherryl, il était sûr de ne pas tomber malade”.

das pulsões sexuais masculinas irrefreáveis para adentrar na esfera da escolha deliberada da vítima mais vulnerável e em plena condição de saúde, condição esta atestada por seus responsáveis.

A reviravolta na vida de Sherryl advém de uma ação raivosa, da revanche pela violência: “Sherryl estava grávida novamente quando escalou o Morne Câpresse. Novamente grávida do tio, o mesmo canto do alpendre. Ela enfiou uma faca na parte inferior da barriga dele e subiu as escadas direto para Morne Câpresse, sem olhar para trás”¹³ (Pineau, 2008, p. 237). O ato desesperado marca um divisor de águas na vida da adolescente que se torna pensionária na congregação feminina de Mère Pacôme, onde despontará o amor correspondido pela jovem Zora.

A última menção ao tio na narrativa pineauniana escancara a difícil missão de Sherryl de virar em definitivo a página das violências infligidas pelo familiar. Eis um diálogo entre ela e Zora:

- Você também é uma criminosa, você sabe bem. Você enfiou uma faca na barriga do seu tio, Zora sussurrou com uma voz taciturna.
- Não é a mesma coisa. Foi legítima defesa...
- Você premeditou.
- Isso não é verdade, Sherryl gaguejou. Eu não tinha planejado nada...
- Eu sei alguma coisa sobre criminosos...
- Eu não sou uma criminosa!
- Talvez ele esteja morto e os policiais estejam procurando por você no mundo abaixo. Talvez haja a sua foto no *France-Antilles*¹⁴ em todas as delegacias...
- Sherryl engoliu as lágrimas imediatamente.
- O que você está dizendo?
- Você entendeu muito bem... (Pineau, 2008, p. 279-280).¹⁵

13 No original: “Sherryl était une nouvelle fois enceinte quand elle grimpa le Morne Câpresse. Engrossée encore par son oncle dans le même coin de l’appentis. Elle lui avait planté un couteau dans le bas du ventre et elle était montée direct à Morne Câpresse, sans se retourner”.

14 Periódico publicado em Guadalupe e na Martinica.

15 No original: “— Toi aussi, tu es une criminelle, tu sais. Tu as planté un coute-

A cena ocorre no momento da descoberta do charlatanismo religioso que regia a congregação e seu desmantelamento pela polícia. Sherryl se vê confrontada ao imperativo de reganhar a cidade e acertar as contas com o passado. Estaria o tio vivo ou morto? Nesta circunstância, ocorre-lhe a possibilidade de seu ato de legítima defesa ser interpretado como crime passível de punição. O histórico da haitiana junto às instâncias governamentais, quando sequer pôde testemunhar suas agruras, não se mostrava auspicioso. A dúvida sobre sua situação junto à imprensa e à polícia instauram uma aflição incomensurável, a ponto de ela vislumbrar adotar o quilombismo com sua amada. O livro de Pineau não dá respostas aos leitores nesse sentido. O que parece importar é a nova vitimização da personagem, que não escapa do algoz nem quando pode tê-lo matado. A presença fantasmagórica do tio ecoa. O estupro não é esquecido/superado. “Isso revive. Revive em cada voz parecida com a dele [...], revive em pesadelos, em arranhões no [meu] corpo, inclusive na dor das mulheres [que escuto] e que compartilham o mesmo vazio” (Peiró, 2021, p. 90), assegura a escritora argentina Belén López Peiró, vítima de abusos perpetrados pelo tio narrados na obra *Por que você voltava todo verão?* (2021).

Não podemos pensar, contudo, que a Sherryl do desfecho mimetiza os passos da menina assustada violada num canto escuro junto ao odor pútrido dos porcos. Fortalecida por sua coragem de

au dans le ventre de ton oncle, murmura Zora d’une voix couvée.

- C’est pas pareil. C’était de la légitime défense...
- Tu avais prémédité ton coup.
- C’est pas vrai, bredouilla Sherryl. J’avais rien prévu...
- Moi, je m’y connais en criminelle...
- Je suis pas une criminelle !
- Peut-être qu’il est mort et que les gendarmes te recherchent dans le monde d’en bas. Peut-être qu’y a ta photo dans le *France-Antilles*, dans tous les commissariats...
- Sherryl ravala ses larmes aussitôt.
- Qu’est-ce que tu dis ?
- Tu as très bien compris...”

romper um círculo vicioso de violações que certamente a levaria à morte precoce, a adolescente conquista o poder da fala: “Eu não sou uma criminosa!” (Pineau, 2008, p. 279-280), esbraveja. O ato promove uma espécie de renascimento: a personagem assume a primeira pessoa, enfatiza seus gostos, exclama o que não quer. Para Peiró (2021, p. 78), “Calar sempre foi o pior castigo [...]. Falar liberta [...]”. Eis o incerto desfecho de Sherryl, a menina haitiana que buscava um lar para chamar de seu.

O segundo livro de nosso corpus de análise é *Ao pó* (2020), romance de estreia da autora gaúcha Morgana Kretzmann, laureada com o Prêmio São Paulo de Literatura em 2021. A história gira em torno da protagonista Sofia e de sua irmã Aline, estupradas por Luiz, o tio materno (irmão mais novo da mãe), na infância/adolescência. As meninas tinham perdido o pai na tenra idade e eram criadas pela mãe na cidade sul-rio-grandense de Tenente Portela. Nesse contexto, a figura do tio se robustece, como confessa a matriarca: “Já faz quase um ano que tu não vem para cá, nem nós vamos para aí. Somos irmãos e precisamos estar mais pertos um do outro. Além disso, tu é padrinho da Aline” (Kretzmann, 2020, p. 12). Nas palavras da psicanalista brasileira Ana Maria Iencarelli (2012), o “pedófilo procura, frequentemente, a situação de exercer a função de substituto paternal para ter a condição de praticar sua perversão”. Para os tios, esse caminho já foi assentado pelo vínculo familiar, seja ele consanguíneo ou não.

A narrativa se inicia na festa de aniversário de onze anos¹⁶ de Aline e mostra o momento em que Sofia descobre que o tio abusador

irradiou sua perversidade para a sobrinha caçula.¹⁷ A esta altura, Sofia tinha quinze anos e, já crescida, encontrava meios e forças de refrear os recorrentes abusos:

Foi por volta dos meus treze anos que ele parou de tocar em mim, de pedir para ficar nua deitada ao seu lado, ou para deixá-lo acariciar meus pés com seu pênis. Estava crescendo e me tornando cada vez mais esperta [...]. Ele já percebia que eu estava descobrindo jeitos de não ficarmos mais sozinhos um com o outro, que eu fugia de seus convites para irmos até a cascata [...] e estava me tornando cada vez mais agressiva quando ele estava por perto, coisa que minha irmã nunca conseguiu ser. Foi nessa época que meu tio começou a passear somente com Aline (Kretzmann, 2020, p. 13).

Ao construir uma narrativa quase que integralmente em primeira pessoa, Morgana Kretzmann permite que a menina discorra sobre o trauma a partir de suas lembranças. O excerto acima é o único que menciona maiores detalhes acerca das investidas incestuosas do tio. O ponto focal do texto repousa mais nas dores, culpas e vergonhas da protagonista violada e em seu futuro maculado pela violência do que na reminiscência dos atos libidinosos propriamente ditos. Uma das primeiras cenas retrata Sofia, que, ao dar banho na irmã recém-deflorada, acredita “que tiraria a sujeita tóxica dele do corpo dela” (Kretzmann, 2020, p. 14). Ao contrário do texto de Pineau, no qual o estupro aparece de modo transitório, em Kretzmann estamos diante de um romance integralmente atravessado pelo “soco no estômago. O sangue escorrendo, ou coagulado, o horror — o horror” (Abdulali, 2019, p. 121). Trata-se de colocar em

16 Em um dos depoimentos colhidos por Ana Paula Araújo no livro *Abuso: A cultura do estupro no Brasil*, estamos diante de estupros perpetrados pelo tio também em uma festa de aniversário: “O primeiro estupro aconteceu durante uma festa de aniversário na casa dele. Com a música ambiente em volume alto e os adultos bebendo e entretidos na sala, José chamou as sobrinhas para brincar no quarto dos ursos. De repente, elas contam que ele parecia outra pessoa. Aquele homem costumeiramente carinhoso puxou uma faca e colocou a arma no pescoço da mais velha” (Araújo, 2020, p. 106). A coincidência entre o testemunho apresentado e a narrativa de Kretzmann aponta elementos que tornam propícia a eclosão da violência sexual em festas: a oportunidade do encontro familiar entre algoz e vítima, o ambiente repleto de barulho, a dispersão dos convidados, a ale-

gria, o relaxamento, o consumo de álcool e o atrevimento/o perigo excitante do ato sexual em local movimentado contribuem para o frenesi dos (tios) abusadores. Por outro lado, o agressor parece mobilizar para si o clima festivo, transformando a lascívia represada em concretização carnal para dar vazão aos desejos neste dia feérico. Sob a perspectiva do agressor, é possível pensarmos também que a nova idade da aniversariante passa a ser interpretada como seu amadurecimento físico, momento em que seu corpo, cada vez mais sedutor, suportará a volúpia do adulto.

17 O tema está contemplado no terceiro texto da série temática (Rocha, 2024b), a partir da personagem pineauniana Angela, do romance *L'Espérance macadam*.

cena “a dor e a degradação envolvidas” (Abdulali, 2019, p. 118), “algo perturbador, quase incompreensível” (Abdulali, 2019, p. 118).

Abdulali (2019, p. 120) enumera alguns sentimentos do corpo invadido, entre os quais está o “[m]edo de nunca mais conseguir se sentir bem de novo”, que elejo como a linha de força de *Ao pó*. De fato, sob Sofia recaem numerosas culpas que não serão plenamente dirimidas ao longo da intriga: sua autoproteção deslocou o interesse do tio para a irmã; sua fuga da cidade aos dezessete anos deixou a caçula desamparada; seu “acordo tácito” (Kretzmann, 2010, p. 60) de silêncio com Aline não criou obstáculos para a ação abusiva e contumaz do violador. Neste caso, evoco uma lição da cartilha de comportamentos de gênero em sociedades patriarcais: “As mulheres [são treinadas] para o silêncio. Guardamos escrotos silêncios que protegem o agressor”, lamenta a escritora e atriz brasileira Elisa Lucinda (2024).

A narradora-personagem de *Ao pó* explica sua fuga para outro estado: “Meu tio não existia no Rio de Janeiro. Minha irmã não existia no Rio de Janeiro. [...] Essa foi a maneira de reagir à dor, sufocá-la, mesmo que tivesse que apagar, de forma covarde, minha irmã da minha nova e boa história de vida” (Kretzmann, 2020, p. 43). No que pese a tentativa de escapar das garras do tio, Sofia não encontra o alento almejado em sua vida como atriz. Prisioneira de relacionamentos abusivos, ela é estuprada pelo namorado e depois vítima de um estupro coletivo cuja filmagem circula nas redes sociais. Neste ponto, estreitam-se convergências entre as narrativas de Pineau e Kretzmann: uma e outra mostram os tentáculos do estupro para além do coito à força, do ato libidinoso em si. O estupro se espraia e o faz muitas vezes de maneira incontível:

Você não “supera isso” tão facilmente. Não é assim que funciona. Nesse sentido, o estupro não difere de nenhum outro trauma – não dá para achar que não aconteceu nada. Por mais que tenha conseguido se curar, nunca vai poder ser *desestuprada*, da mesma maneira que você não pode desmorrer. O que eu quero dizer é que se trata de um dos eventos da colcha de retalhos que constitui a pessoa que sou hoje. Às vezes, é angustiante; muitas vezes, é algo que simplesmente está ali (Abdulali, 2019, p. 27).

Ambas as narrativas insistem em mostrar que, em alguma medida, o incesto segue a atravessar a vida das vítimas, maculando relações amorosas e familiares e trazendo inseguranças em diferentes esferas do dia-a-dia. Sherryl e Sofia buscam a “invisibilidade” (Kretzmann, 2020, p. 94), uma maneira de seguir adiante apesar das feridas abertas do incesto: “Ele deixa cicatrizes feias e às vezes temos que construir uma nova família, mais segura, para poder prover o refúgio que o ‘lar’ nunca conseguiu ser; curar as feridas, tanto do corpo quanto da alma” (Abdulali, 2019, p. 173). No terceiro texto da série temática, centrado no estupro perpetrado pelo pai, acompanhamos a queda das personagens analisadas:

Ângela, Malaika e Paula Regina se veem às voltas com a gravidez indesejada, com o aborto e com um fim trágico marcado por abandonos, pela desintegração da família, pela prisão do genitor e por mortes. Em efeito cascata, a pedofilia paterna desordena os vínculos entre pai e filha e entre mãe e filha, catapultando as meninas agredidas para a solidão, a loucura e a vingança (Rocha, 2024b, p.18).

Isso posto, os textos de Pineau e Kretzmann trazem novas perspectivas para o debate ao retratarem as vítimas se tornando assassinas de seus algozes. Elas promovem uma discussão — polêmica — sobre o direito à legítima defesa como divisor de águas capaz de proporcionar algum tipo de alívio àquelas que tanto padeceram. Sherryl alega que sua reação ao esfaquear o tio não foi premeditada; pesa-lhe sobre os ombros a alcunha de criminosa quando ela era a vítima e só queria se desvencilhar do malfeitor que a tinha deflorado por mais de uma década. No caso de Sofia, a questão da premeditação está colocada desde o início do romance. Atentemos para o jogo narrativo de Morgana Kretzmann, no qual o primeiro capítulo se encerra com o embate entre tio Luiz e Sofia:

“Tu é um porco nojento. Porco! Nojento!”, e me desvencilhei dele. “Eu tenho nojo de ti. Tu vai ver só, ainda”, disse, com a voz engasgada, assustada, passando a mão no meu braço que ficou bastante dolorido. Ele riu e caminhou lentamente até a casa, me deixando lá fora, estática, derrotada, impotente (Kretzmann, 2020, p. 15).

Nele, sobressaem-se, por um lado, o riso debochado e lascivo do tio, o riso dos que creem piamente na impunidade (ainda mais em uma cidade pequena), o riso sórdido do homem forte, adulto, diante de uma adolescente descompassada que tenta, em vão, proteger a irmã. Por outro lado, no que pese sua impotência, a narradora-personagem anuncia de maneira colérica seu desagravo, que será confirmado na página seguinte: “Você vai matar o tio Luiz’, digo para o reflexo borrado” (Kretzmann, 2020, p. 16). A determinação ecoa no texto: “Mataria meu tio e então pediria perdão à minha irmã. Não havia mais nada a fazer na vida, a não ser recomencá-la” (Kretzmann, 2020, p. 98) e “Que eu iria matar nosso tio Luiz e assim ficaríamos livres do passado, do medo, de toda a violência que sofremos na infância e finalmente teríamos a chance de viver a vida que quase perdemos” (Kretzmann, 2020, p. 139). A reação não é incomum: Sohaila Abdulali relembra que um estuprador enviou uma rosa para a vítima no dia seguinte e enumera uma lista do que queria fazer nesta situação, na qual se lê na parte final “encontrá-lo e matá-lo” (Abdulali, 2019, p. 150). No capítulo dedicado aos tios violadores, Ana Paulo Araújo (2020, p. 105) nos apresenta a duas jovens que têm “planos para matar o tio José” e reproduz a fala de uma delas:

[...] segue fazendo planos para assassinar o tio, achando que isso vai lhe trazer segurança e paz: “Eu tenho muita sede de vingança, mas me sinto com as mãos atadas, porque, se eu matar, vão saber que fui eu. Um dia, a gente sempre pode perdoar, mas eu queria mesmo é me vingar, queria que ele pagasse. Cadeia ainda é pouco para ele pelo que ele fez comigo. É pouco, é muito pouco” (Araújo, 2020, p. 112).

Em *Ao pó*, o assassinato do tio Luiz ocorre após a hospitalização e a morte prematura de Aline, que tudo indica ter cometido suicídio. Casada e mãe do pequeno Artur, Aline ficou em coma por quatro dias. Foi em um leito da unidade de tratamento intensivo que ocorreu o reencontro das irmãs, sete anos após a fuga da primogênita; reencontro sem palavras, sem perdão, sem possibilidade de retomada do passado. “Foi ele que a matou. Isso não sai da

minha cabeça” (Kretzmann, 2020, p. 148), reconhece Sofia ao mencionar ainda a ausência do tio no hospital, no velório e no enterro. No eixo intitulado “Reparação”, a narradora-personagem verbaliza que é chegado o momento de seu “acerto de contas com o passado” (Kretzmann, 2020, p. 122), insistindo no argumento de que é incompreensível “[e]sse sentimento de violação não só no corpo, mas na natureza, na dignidade de uma mulher abusada” (Kretzmann, 2020, p. 123-124). No epílogo da narrativa, esta é a descrição do velório do tio:

O velório do meu tio estava cheio. Era uma segunda-feira quente, do mês de outubro. Mesmo ele morando numa localidade pequena como a de Romana Seca, isolado, [...] o suicídio aguça a curiosidade das pessoas. [...] Os comentários [...] eram de que ele levou quase vinte e quatro horas para morrer, depois de ingerir o veneno. Foi encontrado três dias depois, em frente ao chiqueiro vazio (Kretzmann, 2020, p. 154).

A agonia do tio parece desdobrar no choque de sua irmã face a duas perdas repentinas e próximas. Uma semana após o ocorrido, Sofia medica a mãe, fragilizada e a perambular de madrugada pela casa sem conseguir descansar. Eis o diálogo que encerra o romance:

“Ele não se matou”, diz.

[...] “O que tu tá falando, mãe?”

“Teu tio não se matou!”

[...] “Filha, ele teve o que merecia.”

Desequilíbrio, tento me escorar na parede próxima à porta do quarto. Começo a salivar. Respiro fundo. Estou tonta. Não consigo enxergar direito. Não consigo pensar.

[...] “Ele precisa pagar pelo que fez. Agora tu e tua irmã estão seguras”, diz, colocando a cabeça sobre o travesseiro e erguendo os pés para cima da cama” (Kretzmann, 2020, p. 156).

Assim, a cena final reúne a confissão materna acerca das violências perpetradas pelo irmão, o perdão da matriarca diante da vingança da filha que se afastou do lar e a reconciliação entre as duas. A mãe, em delírio, reitera que ambas as filhas estarão em segurança, porém Aline, a caçula, já estava morta. A desgraça está

consumada; A família, desfeita. Na provável partida de Sofia para a cidade, a mãe ficará só. Neste momento, a narradora-personagem evoca a poeira do tempo, “o pó da casa” (Kretzmann, 2020, p. 157), a ser retomado no colofão, que abriga o poema de Kretzmann intitulado *Ao pó* (homônimo ao título do romance), onde o eu lírico faz menção ao “medo que não dorme” e a “olhos inundados”.

Por fim, as narrativas de Gisèle Pineau e Morgana Kretzmann versam de maneira expressiva sobre os incestos promovidos pela figura do tio. Os dois textos exploram a vulnerabilidade infantil de meninas que perderam os pais e que atribuem aos tios, parentes de terceiro grau, o afeto familiar. Em Pineau, a menina imigrante Sherryl é abusada por mais de uma década pelo companheiro da tia, enquanto na obra brasileira de Kretzmann, as irmãs Sofia e Aline são violentadas pelo irmão mais novo da mãe. Em ambos os livros estamos diante do crime reiterado e da certeza de impunidade dos culpados¹⁸, que cometem violências ao ar livre, em lugares movimentados e em dias festivos. Os culpados se valem das ameaças, do medo e do receio das vítimas de descrever o acontecido.

No caso da menina haitiana, o temor se acentua, pois, desde a adoção e a partida para Guadalupe, ela não possui contato com outros familiares e pessoas de confiança. Assim, o tio, figura simbólica da proteção e do cuidado, se torna o vilão agressor que se aproveita da ingenuidade pueril até que as meninas crescidas comecem a conseguir, de alguma forma, refrear as violências. É a hora da reação a sangue quente, como sugere o texto pineauniano, ou da vingança acalentada por anos, como defende o texto de Kretzmann:

“acho que o passado deve ser confrontado. Chega uma hora em que precisamos parar de ter medo dele. Precisamos matá-lo, para então esquecê-lo” (Kretzmann, 2020, p. 145). Em todo o caso, nas obras estudadas, quando o tio se torna abusador (retomando o título deste ensaio), as sobrinhas se tornam mulheres “fraturadas” (Kretzmann, 2020) que buscam na revanche algum tipo de reparação, de fôlego para seguir suas jornadas. Em um jogo de palavras com os títulos dos romances, é quando os tios repousam “ao pó”, que Sherryl e Sofia conseguem empreender os primeiros passos para escalar a colina (*morne*, em francês).

18 Encontramos ecos da impunidade dessa violência de maneira cada vez mais volumosa em textos contemporâneos, principalmente em livros redigidos por mulheres, como é o caso do romance *A cabeça do pai* (2022), de Denise Sant’Anna. A obra foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria Melhor romance de estreia publicado em 2022. Na narrativa, evoca-se o incesto praticado pelo tio e a naturalidade com a qual lidava com suas investidas sexuais contra a sobrinha menor de idade. A personagem Teresa é apresentada pela narradora-personagem nos seguintes termos: “Fora deflorada aos sete anos, quando as palavras ‘estupro’ e ‘pedofilia’ ainda não eram comuns. O homem que a deflorou era um tio materno, que nem se deu ao trabalho de esconder o fato da vizinhança” (2022, p. 39-40).

REFERÊNCIAS

ABDULALI, Sohaila. *Do que estamos falando quando falamos de estupro*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

AMNESTY INTERNATIONAL. *Ne leur tournez pas le dos: la violence sexuelle contre les filles en Haïti*. [London]: Éditions Francophones d'Amnesty International, 2008. Disponível em: <https://www.amnesty.org/fr/wp-content/uploads/sites/8/2021/07/amr360042008fra.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2024.

ARAÚJO, Ana Paula. *Abuso: a cultura do estupro no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020.

BÉBEL-GISLER, Dany. *Les enfants de la Guadeloupe*. Paris: L'Harmattan, 1985.

BELO, Fayda. *Justiça para todas – o que toda mulher deve saber para garantir seus direitos*. São Paulo: Planeta, 2023.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira. *Atlas da Violência 2024*. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/7868-atlas-violencia-2024-v11.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CONDON, Stéphanie et al. *Violences contre mineurs en Guadeloupe. Rapport VIRAGE*, [s. n.], 2022. Disponível em: https://viragedom.site.ined.fr/fichier/s_rubrique/28947/virage.outre.merviolences.surpersonnes.mineures.guadeloupe.2022.fr.pdf. Acesso em: 18 out. 2023.

CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA GUADELOUPE. *Conférence sur les violences intrafamiliales: ensemble pour un meilleur accueil des victimes. Conseil départemental de la Guadeloupe*. Basse-Terre, 2023. Disponível em: <https://www.cg971.fr/evenement/conference-sur-les-violences-intrafamiliales-ensemble-pour-un-meilleur-accueil-des-victimes/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Maria Berenice. Incesto: um pacto de silêncio. *Revista CEJ*, Brasília, n. 34, p. 11-14, jul./set. 2006. Disponível em: https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/115070/incesto_pacto_silencio_dias.pdf. Acesso em: 6 dez. 2023.

ESTUPRO. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/estupro#google.vignette>. Acesso em: 22 out. 2024.

FALERO, José. *Vera*. São Paulo: Todavia, 2024.

GUADELOUPE LA 1ÈRE. *Violences intrafamiliales: la prévention et l'accompagnement des victimes au cœur du rapport de Justine Bénin*. *Franceinfo*, [s. l.], 12 oct. 2024. Disponível em: <https://la1ere.francetvinfo.fr/guadeloupe/violences-intrafamiliales-la-prevention-et-l-accompagnement-des-victimes-au-c-ur-du-rapport-de-justine-benin-1528280.html>. Acesso em: 20 dez. 2024.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

IENCARELLI, Ana Maria Brayner. O perfil psicológico do abusador sexual de crianças. *Recanto das Letras*, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/resenhas/3745270>. Acesso em: 30 nov. 2023.

KRETZMANN, Morgana. *Ao pó*. São Paulo: Editora Patuá, 2020.

LUCINDA, Elisa. Hora de furuncular: a lição (parte 2). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2024/09/hora-furuncular-a-licao-parte-2.shtml>. Acesso em: 16 out. 2024.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Ficha de Notificação Individual do SINAN: Sistema de Informação de Agravos de Notificação. *Sistema de Informação de Agravos de Notificação*, [s. l.], 15 jun. 2015. Disponível em: https://portalsinan.saude.gov.br/images/documentos/Agravos/via/violencia_v5.pdf. Acesso em: 18 out. 2024.

PEIRÓ, Belén López. *Por que você voltava todo verão?* Tradução de Fernanda Sucupira. São Paulo: Elefante, 2021.

PINEAU, Gisèle. *Morne Câpresse*. Paris: Mercure de France, 2008. Coleção Folio.

RIBEIRO, Djamila. *Cartas para minha avó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ROCHA, Vanessa Massoni da. Marido, padrasto e abusador: violência sexual contra meninas em Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). *Literaturas Francófonas VIII: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024a, p. 447-475. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/wp-content/uploads/2024/07/litfranviii.pdf>. Acesso em: 30 out. 2024.

ROCHA, Vanessa Massoni da. Pai abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau, Nicole Cage-Florentiny e Cinthia Kriemler. *Revista do GELNE*, [s. l.], v. 26, n.1, 2024b. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/35410>. Acesso em: 13 ago. 2024. ROCHA, Vanessa Massoni da. 'Eu tinha pena de mim, de mainha, de vó': violência doméstica contra mulheres em Gisèle Pineau e Jarid Arraes. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (org.). *Literaturas Francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, p. 519-545. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/literaturas-francofonas-vii-debates-interdisciplinares-e-comparatistas/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

SANT'ANNA, Denise. *A cabeça do pai*. São Paulo: Todavia, 2022.

SCARPATI, Arielle Sagrillo; LINS, Beatriz Accyoli Lins; CHAKIAN, Silvia. *Precisamos falar de consentimento: uma conversa descomplicada sobre violência sexual além do sim e do não*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

SOARES, Jucelino Oliveira; ALENCAR FILHO, Francisco de Moraes. *Violência sexual contra crianças e adolescentes: o silêncio que destrói infâncias*. Cartilha. Fortaleza: Ministério Público do Estado do Ceará, 2023. Disponível em: <https://mpce.mp.br/wp-content/uploads/2023/06/20230042-CARTILHA-Violencia-Sexual-contra-Crianças-e-Adolescentes.pdf>. Acesso em: 31 out. 2024.

RAINHAS DA NOITE: VIOLÊNCIA, CRIMES E A LEI (DE QUEM?)¹

Diana Rodrigues

Seja por questões sociais, religiosas ou políticas, a violência se torna cotidiana para a transgeneridade no país que mais mata pessoas Trans no planeta. Desde a violência familiar / doméstica à violência estatal, autorizada por leis e pelos órgãos reguladores do Estado, como os cartórios e a polícia, a vida de pessoas Trans é rodeada por ataques que ferem a dignidade, a integridade e até mesmo a existência dessas pessoas. Chico Felitti (2022), em *Rainhas da noite*, narra de forma biográfica a vida de três travestis paulistas que tiveram seus nomes conhecidos entre 1970 e 2010, demonstra as múltiplas formas de violência enfrentadas e geradas por essas travestis. Com este texto, objetiva-se averiguar quais são os tipos de violência mostrados na obra que atravessam a transgeneridade, tanto como alvo quanto como fonte geradora. Visa-se também compreender os motivos que levam uma população que sofre a repressão a gerar mais abuso. A fim de auxiliar na percepção da manifestação da violência na literatura, nomes como Pellegrini (2004), Sasse (2019) e Foucault (2013) são caros. Compreende-se o valor

¹ Este texto é uma adaptação de um subcapítulo publicado na tese da mesma autora, de título *A literatura Trans: conceitos e subversões* (Rodrigues, 2024).. Disponível em <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/33263>>. Acesso em 29/01/2025.

biográfico da obra, entretanto, há também de se averiguar as escolhas narrativas que aproximam o texto de Felitti de uma literatura de crime. Presume-se que toda opressão e repressão presentes na obra são capazes de nos auxiliar a compreender as escolhas narrativas que cercam as múltiplas formas de violência.

1. O crime de ser – A era da gilete

Apesar de a literatura de detetives não encontrar muito espaço dentro da literatura brasileira (Sasse, 2019), é possível encontrar uma longa tradição de literatura de crime em espaço nacional. Esta pesquisa foi completamente incentivada pela minha dissertação de mestrado, intitulada *What's the T?: investigando a literatura Trans* (2019), onde pesquiso sobre detetives Trans ao redor do mundo (especificamente Turquia, Estados Unidos, México e Canadá). A empolgação de encontrar obras similares em *terras brasileiras* foi rapidamente esgotada ao perceber que, historicamente, a tradição detetivesca não se expandiu nas terras do Pau-Brasil. Logo, se a cisgeneridade, com seus 500 anos de literatura (ao contrário do que afirma a era romântica), não se afeiçoou a tal narrativa, pouco provável seria a afeição da transgeneridade, que está dando seus passos iniciais na tradição literária.

Ainda que pouco abordada, uma das obras analisadas aqui pode se encaixar na literatura de crime brasileira. *Rainhas da noite*, escrita por Chico Felitti (2022), aborda de forma biográfica a vida de três travestis que comandaram as noites em São Paulo. A obra retrata a vida de Jacqueline Blábláblá, Andréa de Mayo e Cristiane Jordan e suas influências sobre a noite paulistana. Além de retratar uma longa lista de crimes cometidos tanto por elas quanto por muitos em seus entornos, a obra alega que “os poucos papéis que restam sobre a vida de Jacqueline, Andréa e Cristian e são boletins de ocorrência e processos por crimes como estelionato, notícias de prisão e de mortes publicadas na capa de tabloides, ou notícias timidamente por jornais” (Felitti, 2022, p. 9). Ainda que mostre muitas outras fontes ao longo da obra, o autor quis deixar na capa,

contracapa e introdução o crime como permeador da história. Por isso, assim a discutiremos ao longo deste texto.

Pedro Sasse (2019), em sua tese de doutorado, explica a relação da literatura nacional com o detetivesco e o crime

Levando em conta, no entanto, o apagamento da narrativa criminal, como mencionamos no capítulo I, fica a impressão de que o país, carente de uma tradição forte de ficção detetivesca, seria consequentemente carente de uma tradição de literatura de crime de forma geral. Procurando, no entanto, fora do âmbito específico da ficção detetivesca, encontraremos rastros de uma sólida tradição de narrativas criminais no país, geralmente abordadas anteriormente por pesquisas de outras áreas e não vinculadas ao gênero da ficção de crime, como o ultrarrealismo, narrativas de violência ou o romance reportagem (Sasse, 2019, p. 216).

Tal explicação ocorre após um detalhamento em diálogo com outros autores que diferenciam o detetivesco clássico da literatura de crime em geral². O autor separa em três eras a literatura de crime no Brasil:

A divisão seguirá a hipótese de Mandel de que a ficção de crime acompanha a própria evolução do crime em si. Dessa forma, dividimos a história do crime no Brasil em três etapas, denominadas de era da navalha, era do revólver e era do fuzil. Tal nomenclatura serve menos de determinação histórica para a introdução de tais tecnologias no crime e mais de metáfora para nivelar gradativamente o poder armado, organização e violência dos criminosos no país. Dessa forma, teríamos um primeiro momento em que o crime é muito ligado às causas passionais e pequenos latrocínios, cometidos por indivíduos isolados ou pequenos bandos; um segundo momento em que o crime começa a se organizar, normalmente em quadrilhas de sequestros e assaltantes, muitas vezes em conluio com membros das forças armadas; e o momento que vivemos hoje, em que o crime se torna uma organização complexa, que envolve

2 A quem se interessar pelo tema, recomendo a leitura completa da tese de Sasse, em que este faz um levantamento teórico, conceitual e histórico detalhado sobre essas literaturas do âmbito global ao brasileiro.

os mais diversos setores do país, desde os políticos aos meninos de rua, administrados por poucas facções criminosas de abrangência nacional (Sasse, 2019, p. 22).

A narrativa de Felitti permeia tanto o que Sasse chama de “a era do revólver” quanto “a era do fuzil”, uma vez que a história começa na década de 1970 e termina em 2022, ano em que a obra foi lançada. A era da gilete, trocadilho expresso no título, é uma anedota feita com a principal arma usada pelas travestis ao longo do livro: a lâmina, que elas chamam pela marca (Gillette) e levam escondida entre as bochechas e gengivas, tão preciosas e necessárias às travestis, que as de Cristiane Jordan tinham nome: Gigi (Felitti, 2022, p. 156). Um nome diferente também se dá por um ambiente diferente. É preciso enfatizar que historicamente grupos marginalizados vivem realidades paralelas às histórias contadas pela grande História; logo, suas eras também são diferentes. Se a ficção que retrata o Rio de Janeiro pode se passar tanto no Leblon das novelas de Manoel Carlos quanto no filme de *Cidade de Deus* (2002), a ficção que retrata o crime pode tanto olhar pela realidade das pessoas cis-hétero, quanto pela realidade da população LGBT. Para organizar o texto de acordo com os diferentes níveis de violência, este será separado em três partes: a violência e o crime, o ambiente violento e a relação com a polícia e a lei.

2. A violência e os crimes

O livro de Felitti (2022) reúne as principais características de duas obras analisadas por Tânia Pellegrini (2004): *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru* (1999). Como a primeira, a obra de Felitti abrange principalmente três décadas e, embora as três travestis protagonistas perpassem por todas, cada uma terá sua década de auge, sendo 1970 a era de Jacqueline Blábláblá, 1980 a era de Andréa de Mayo e 1990 a de Cristiane Jordan. Entretanto, não se trata de uma obra de ficção, então, assim como Pellegrini analisa na segunda obra, *Rainhas da noite* não se pretende ficcional.

A biografia escrita por Felitti relata muitos crimes, mas é importante começar pelo principal, que rege toda a obra: o crime de ser. De acordo com o autor, “naquela São Paulo, por mais que não fosse condenável na teoria ou no código penal, na prática, ser pessoa T era, sim, um crime” (Felitti, 2022, p. 19). É importante compreender o ato de ser como um crime, pois este justificará todos os crimes seguintes em duas vias: 1- uma vez perseguida sem fazer nada de errado, caso o faça não alteraria a perseguição, ou, conforme o dito popular: “uma vez no inferno, abraça o capeta”; 2- há de se fazer o necessário para garantir a sobrevivência dos seus e a sua própria. A primeira será amplamente debatida na relação com a polícia.

Pellegrini (2004, p. 17) percebe a violência na literatura regionalista como “articulada a uma realidade social em que, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos”. Algo similar ocorre entre as travestis paulistanas. Uma vez que a lei não as assegura, muito pelo contrário, as persegue, a violência será a resposta para que alcancem seus objetivos. Assim como Drauzio Varella percebe que as regras no Carandiru são seguidas e a taxa de mortalidade é baixa, Felitti percebe o que Pellegrini aponta, visto que

em nome da sobrevivência, cria-se uma sociedade na qual quem infringe as regras ali mesmo estabelecidas paga com a própria vida; uma espécie de civilização paralela regida por um sistema moral com noções claras de certo e errado, que não são certamente as instituídas fora das grades, em vigor na sociedade organizada, mas que, no seu relativismo, funcionam como o mínimo controle necessário para que não impere sempre a barbárie (Pellegrini, 2004, p. 27-28).

Ou seja, ainda que não em sua totalidade, a violência e o crime retratados na obra funcionam em prol da manutenção de um sistema necessário ao grupo.

O primeiro crime retratado na obra é um rumor. Jacqueline Blábláblá chega de sua “era na Europa”, uma chamada viagem de prostituição que mascara o crime de tráfico humano para exploração sexual, uma vez que “garante a vida” das muitas pessoas Trans

que fazem a viagem para conseguir dinheiro e se estabelecer no Brasil. Com ela chega o rumor de que “um cliente tentou encrencar com ela, mas ela encrencou o dobro e acabou matando o francês” (Felitti, 2022, p. 17). Ainda que um boato, a construção de uma mitologia em torno da imagem se tornará um artifício muito útil para as três protagonistas. Cristiane, por exemplo, também chamada de “Cris negão”, utilizará do recurso do rumor para instituir seu poder.

Alguém vai dizer que tem um pacto com um demônio. Outra pessoa vai assentir, e adicionar que é irmã de oito policiais, por isso nunca foi parar na cadeia. Um terceiro vai afirmar ter visto Cris Negão jogando cadeiras na polícia. Das três anedotas, só a última é verdadeira. Mas isso não importa, porque o poder não está baseado apenas na verdade, mas em percepções. Cristiane Jordan é percebida como imortal e impiedosa. O poder está onde as pessoas acreditam que esteja, e Cristiane consegue convencer uma cidade inteira (Felitti, 2022, p. 156).

O principal crime cometido pelas três protagonistas é chamado de crime de lenocínio, popularmente conhecido como cafetagem, que, apesar de atualmente a prostituição não configurar como crime no código penal brasileiro, a recepção de dinheiro por agenciamento da prostituição configura, ou seja, ser prostituta não é crime, ser cafetina, sim. Tal formulação de lei não funcionava dessa forma na época das protagonistas, uma vez que as prostitutas também eram apreendidas por crime de vadiagem. Ser cafetina na época das três era cometer um crime que agencia outro crime.

Ambos os crimes também configuram o crime pela sobrevivência, haja vista a necessidade de se prostituir como principal fonte de renda possível entre as travestis tanto à época, quanto atualmente. É importante salientar que a prostituição é o destino de mais de 90% da população Trans atualmente³. Apesar de não haver dados concretos à época, há de se imaginar como poucas as possibilidades empregatícias quando ser Trans era crime, quando era

designado como doença pela OMS, ou quando era tida como principal via de contaminação de uma doença pouco conhecida, chamada de “câncer gay”, posteriormente entendida como o vírus do HIV desenvolvido a uma doença chamada AIDS.

A violência física é uma das ferramentas necessárias para o cumprimento da função de cafetina. Seja por vingança, para impor respeito ou para mandar um recado ao grupo. Jacqueline Blábláblá desferia agressões tanto às “filhas”, como chamava as prostitutas que agenciava, quando se recusavam a pagar a taxa, ou se rebelavam, quanto às clientes do seu salão de beleza quando não pagavam. Assim como com Cristiane, sua fama também corria

Talvez seja nesse momento de folga que Jacqueline Blábláblá se dê conta de que é marginalizada entre as marginalizadas. Quando passa, espalha uma onda de adjetivos, como se fosse poeira. “Pesada”, “Babadeira”, “Perigosa”, “Mafiosa”, sussurram as vozes. Além do episódio do cabelo cortado à força, nos dois primeiros anos como cafetina ela já acumula uma série de delitos na ficha corrida que circula por fofoca na cidade. Fez uma das filhas dormir ao relento na rua Rego de Freitas, depois de descobrir que ela havia aceitado dinheiro por fora de um cliente. (...)

Outros casos forjavam uma mitologia em torno de Jacqueline, como a vez em que contratou um gigolô para dar uma surra em uma travesti que se recusou a ser sua afilhada, e assim feriu seu ego. (...)

O temperamento de Jacqueline já é famoso no meio dos anos 1970, assim como o hábito de estapear com certa frequência as pessoas com quem trabalha (Felitti, 2022, p. 39-40).

A agressão nesse cenário está em atividade como para Pellegrini está a morte dentro do Carandiru: uma punição que impõe a autoridade e impede o ambiente de virar uma barbárie. Não em vão também é descrita a violência executada na mesma situação por Andréa de Mayo (p. 103) e por Cristiane Jordan (p. 125).

O estabelecimento de regras é expresso nos três ambientes: o “palácio” de Blábláblá, nas casas de Mayo e na praça dirigida por Jordan. O último, deixa suas regras claras no livro.

3 Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). Disponível em <<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2020/04/dica-profissionais-do-sexo-covid19-antra.pdf>>. Acesso em 29/01/2025.

A praça pode ser um mundo novo, mas já tem regras bem definidas. As travestis não podem roubar ou agredir clientes, porque isso pode afetar a frequência. E, quanto menos homens, menos dinheiro para todas. Tampouco podem brigar — uma regra difícil de ser cumprida, uma vez que não há um tribunal que julgue as pendengas, ou uma polícia que iniba as que agem com más intenções (Felitti, 2022, p. 124).

Na ausência de um agente que as regule, Jordan se torna “a polícia das travestis, que defendia prostitutas de rua da polícia do Estado. E, assim como a polícia do Estado, também é corrupta” (Felitti, 2022, p. 127).

A escolha de contar a história das três pelo viés da violência se dá principalmente por dois motivos: o autor é próximo às narrativas de crime⁴ e biografias, logo, uniu as duas na mesma obra; e o que a teoria da literatura de crime chama de “apelo ao real”. Sasse (2019) aponta que “uma vez que a narrativa criminal tem como estratégia justamente o criar o apelo ao real que é valorizado por nossa crítica, nossos autores utilizaram e ainda utilizam diversas ferramentas para garantir que suas obras sejam o mais próximas ao real possível” (Sasse, 2019, p. 362). De acordo com o pesquisador, a narrativa investigativa encontra pouca fertilidade em solo nacional, ao ponto de autores brasileiros usarem pseudônimos estrangeiros para valorizar sua obra. Essa recepção baixa se dá pelo “apelo ao real” que a crítica brasileira tanto preza, fazendo com que as obras de crimes mascarem sua ficção e explorem a realidade.

Ao falar sobre a obra de Abílio Soares Pinheiro, Sasse conclui que

A ideia de que o romance serve apenas de moldura e suporte para algo externo a ele reforça o vínculo entre o conteúdo da narrativa e a realidade, em que, através de uma narração fiel, o autor fará um texto que se difere dos discursos sobre a realidade apenas de forma positiva: é menos distanciado que as crônicas judiciais e é mais ordenado que as crônicas dos jornais. Ao chamar

seu romance de estudo, Pinheiro ainda tenta trazer a legitimidade do fazer científico ao processo do ficcionista, emulando a forma de encarar o fazer literário dos naturalistas – e, como defende Süsskind, posteriormente dos jornalistas do romance-reportagem (Sasse, 2019, p. 363).

Ao tratar sua obra como pesquisa biográfica, Felitti também busca legitimidade ao seu processo, tratando-o mais como um processo jornalístico que como uma escrita literária, mesmo que a obra cumpra todos os requisitos de uma narrativa criminal.

Além de cafetinagem, agressão e “vadiagem”, a lista de crimes das três se expande, mesmo que nem sempre sejam cometidos por elas. Andréa de Mayo, por exemplo, se envolveu em um esquema de lavagem de dinheiro. A travesti que, não por acidente, possui um cachorro chamado Al Capone, nomeado em homenagem a um gangster norte americano, vende seus apartamentos com seu namorado, sendo ele a imagem de tudo e quem assina os documentos, para a seguir o comprador descobrir que os imóveis estão no nome de registro de Andréa e ela não assinou documento algum, ficando o casal com o dinheiro e o comprador sem propriedades. Um desses compradores processa o casal. Felitti informa que

A sentença só sai quatro anos depois, em fevereiro de 1983. Menghe, então ex-namorado de Andréa, é condenado. O argentino é julgado culpado por vários artigos do código penal, entre eles o 297 (falsificar documento público), o 307 (atribuir-se ou atribuir a terceiro falsa identidade para obter vantagem) e também o artigo 171, que de tão conhecido se tornou até gíria para o crime de estelionato. Como Menghe não se apresenta em nenhuma das audiências, a pena é publicada no Diário Oficial, mas jamais é cumprida. Andréa não pega nenhuma condenação, pois o juiz considera que não há evidências suficientes para considerá-la cúmplice do golpe. O processo do golpe imobiliário é um dos poucos em que Andréa de Mayo é julgada, por mais que os crimes venham às dezenas nas próximas décadas (Felitti, 2022, p. 63-64).

4 Além da obra “A Casa: a história da seita de João de Deus”, onde o autor narra os crimes do religioso brasileiro, ele também escreveu e narrou o podcast investigativo “A mulher da casa abandonada”.

É possível notar a construção narrativa que o autor da obra faz com referência ao crime. No fim do parágrafo, Felitti deixa claro

que “dezenas” de crimes foram cometidos por Mayo, ainda que não mostre todos na obra. Tal efeito é usado para estabelecer a imagem de uma narrativa criminal, em que o crime é o centro e, por isso, os processos criminais fazem parte de sua pesquisa investigativa.

Cristiane Jordan, por sua vez, é vítima de um crime - pedofilia. Aos doze anos de idade, Jordan é aliciada por um homem que vai todos os dias vê-la na escola, até que ela foge de casa para morar com ele. Ela passa a chamá-lo de “tio” e ele “ anda de mãos dadas com ela na rua, mas que dentro de casa faz coisas que não podem ser mostradas em público” (Felitti, 2022, p. 47). Ela é proibida de sair de casa, o que configura cárcere privado, e ambos vivem assim por muito tempo. Uns anos depois, uma vizinha denuncia o homem e Jordan vai parar em um orfanato, do qual foge logo em seguida. Aos treze anos, encontra Zé Leôncio, que também a tranca em um quarto de hotel e a cafetina, assim como mantém relações com ela até que ela complete vinte e um anos, ou seja, por oito anos. A obra demonstra como é comum pessoas Trans e travestis começarem cedo na prostituição, visto que é a possibilidade que têm e como tudo a sua volta colabora com os crimes que cometem.

3. O ambiente

O ambiente é um fator importante para a literatura criminal brasileira, visto que ele é, muitas vezes, o propiciador do crime. O local em que o crime prolifera é tratado quase como uma personagem, com vontade própria e estímulos únicos. Foucault (2013) inicia um debate sobre tais espaços. O autor, ao analisar utopias, percebe que em toda sociedade, real ou imaginada, existem lugares comuns, como praças, cafés, cinemas, praias, transportes públicos, ou qualquer outro lugar que seja de trânsito de pessoas, assim como casas de repouso e moradia. Há também entre esses lugares “os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*.⁵” (Foucault, 2013, p. 20).

5 Grifos do autor.

Como exemplo desses espaços, o autor usa o cemitério, a prisão, o asilo, entre outros, e denomina esses espaços heterotopias.

Foucault separa as heterotopias em duas principais: as de crise e as de desvio. As heterotopias de crise, como seu nome implica, são lugares onde pessoas vão em momentos de crise: casas destinadas a mulheres em período menstrual, casas onde meninos vão passar a transição para a puberdade, entre outras. Mas, de acordo com o autor, essas heterotopias vêm sumindo com o tempo. As heterotopias de desvio, por sua vez, vêm substituindo as de crise. São lugares em que se põe as pessoas que se desviam do comportamento esperado pela norma e pelas regras, ou seja, os asilos, as prisões e as clínicas psiquiátricas.

Um exemplo de heterotopia de desvio foucaultiana na obra de Felitti é o Castelo de Blábláblá. Se as casas de prostituição com mulheres cis já se configura como um desvio à norma do relacionamento monogâmico, as casas de prostituição com mulheres Trans e Travestis desvia a mesma regra, acrescida dos desvios de gênero e de desejo impostos pela sociedade. Os desvios são explícitos para quem os pratica, uma vez que buscam a prática justamente como um desvio. Jacqueline se aproveita do desvio para registrá-lo em imagens fotográficas que posteriormente usará como chantagem contra seus clientes que não querem seus elementos heterotópicos transitando em ambientes comuns.

Sasse (2019) afirma que

Tais espaços, além do alcance, do poder e do controle de determinada comunidade, são espaços da alteridade, zonas que indicam os limites entre um -nós., que pode conter noções de família, vizinhança, identidade nacional, etnia, língua, gênero, classe social etc., e um - “eles” que se excluem de tais noções (Sasse, 2019, p. 162).

Como o autor determina, os espaços heterotópicos são espaços físicos de separação social dentro do mesmo espaço geográfico. Se até o período romântico da literatura nacional se fará a distinção entre campo-cidade, na modernidade e na modernidade tardia a separação ocorre dentro do mesmo espaço urbano. Essa separação,

ainda que não exclusiva da literatura de crime, será importante para a construção da mesma, visto que

se o foco dessas narrativas é o crime, os espaços de alteridade relacionados aos atos criminais serão recorrentes. Dessa forma, bairros miseráveis, prostíbulos, prisões, manicômios e covis, espaços de transgressão das leis ou confinamento daqueles que as transgrediram, configurarão o espaço típico das narrativas criminais (Sasse, 2019, p. 163).

Sasse, assim, considera “heterotopias de desvio, tanto os lugares de delito e disciplina, como antes mencionados, como também heterotopias de desvio menos explícitas, como será o caso das regiões urbanas marginais (favelas, guetos, bairros pobres etc.)” (Sasse, 2019, p. 167). Dessa forma, mesmo que permeie o centro urbano, as heterotopias destacadas por Sasse ainda possuem um certo grau de isolamento, diferente das expressas por Felitti. Além do ambiente isolado, representado pelo castelo de Blábláblá, o autor também aborda uma heterotopia em espaço central. “A praça Rotary, rodeada por apartamentos de comerciantes e de família de médicos da Santa Casa, se torna um dos principais focos. A cada pôr do sol, chegam mais e mais travestis para bater ponto na praça.” (Felitti, 2022, p. 122).

A praça cumpre seu papel de “lugar comum” pela manhã e de heterotopia a noite, ou seja, o espaço heterotópico e o espaço utópico dividem a mesma geografia. Tal colocação fica clara quando Felitti explica a cartografia da praça.

A praça é um elemento vivo. De manhã, é onde as velhinhas do bairro tomam banho de sol e as crianças queimam energia no parquinho. É no coração da praça Rotary onde, desde 1950, fica a biblioteca Monteiro Lobato, uma das únicas dedicadas exclusivamente à literatura infantil em São Paulo. O universo matutino e o noturno ficam separados por uma grade de metal, mas se misturam mais do que pode parecer (Felitti, 2022, p. 123).

O autor, para evidenciar o fator heterotópico da praça, explica seu funcionamento. Em uma esquina ficam as europeias, que

moram em Paris e estão no Brasil de férias. Em outra, as “bebezinhas”, que ainda estão no começo tanto da transição quanto da profissão. No terceiro, o “clã das antigas”, em que ficam as travestis com mais idade. E, por fim, o fator criminal: o “clã das assassinas”.

A piada na rua é que as assassinas ficam naquela esquina porque de lá se vê a Santa Casa de Misericórdia, e quem passar por elas vai ter que chegar a um hospital, e rápido. Ali na praça, todo mundo já foi presa por ser travesti, mas as assassinas têm uma ficha mais diversa: prisões por fraude, tráfico de drogas, falsidade ideológica e, às vezes, honrando o apelido, já foram presas por homicídio (Felitti, 2022, p. 123).

Conforme enfatizado previamente, apesar de se dizer biografia, o autor insiste em trazer luz ao fator criminal, cumprindo os requisitos de uma narrativa de crime. A principal diferença entre a descrição da praça ou a descrição de uma favela em um livro criminal está na localização da heterotopia. Se a favela é isolada, a praça é integrada. Seu funcionamento é quase como o de um personagem, uma vez que é um “elemento vivo”. E, ainda que as regras impostas por Jordan proibam o roubo e a briga, o autor ainda vai enfatizar a praça como um lugar de delito em maior ou menor grau, uma vez que todas já foram presas. Apesar da ficha criminal, nem todas as travestis efetivamente cometeram algum delito. É isso que veremos a seguir na relação das travestis com a polícia e com a lei.

4. A relação com a polícia e com a lei

O principal crime efetivado em legislação cometido pelas protagonistas da obra é o mesmo crime pelo qual elas não são punidas: a cafetinagem. Embora, conforme Felitti (2022), a lista de crimes das três só aumente ao longo de suas vidas, a cafetinagem não é indiciada judicialmente por nenhuma das três. A relação complicada com a polícia e as apreensões se dão, principalmente, pelo crime de vadiagem, o qual merece um pouco mais da nossa atenção.

A lei de vadiagem, na qual as travestis brasileiras representadas pelas paulistanas na obra, eram enquadradas, encontrava-se

no artigo 59 do Decreto-lei Nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. Seu texto determina que

Vadiagem

Art. 59. Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita:

Pena - prisão simples, de quinze dias a três meses.

Parágrafo único. A aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência, extingue a pena (BRASIL, 1941).

A aplicação do decreto, feita pela polícia, era completamente arbitrária. Elas eram presas independente da fonte de renda, mesmo sendo algumas contratadas em boates e outras cabeleireiras. No que cerca à ocupação ilícita, a prostituição nunca foi crime em território brasileiro, logo, também não se aplica à lei que opera. Dessa forma, por quais motivos essa lei foi aplicada às mais de 150 travestis que aparecem na obra?

Ainda que aparente ser uma lei que inflige ordem ao social, historicamente, a lei da vadiagem é apenas mais um atributo do Estado usado para perseguir qualquer pessoa que fuja da norma⁶ vigente. Sua primeira aparição na legislação foi em 1890, no Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, do qual segue o texto

CAPITULO XIII DOS VADIOS E CAPOEIRAS

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por

⁶ Entenda-se por norma: as características do “*alpha male*”, que consiste em ser um homem branco, cisgênero, heterossexual, diádico, de classe social elevada, preferencialmente com nascimento ou ascendência europeia ou norte-americana, ausente de deficiências físicas ou mentais, com a formação e modelo corporal de acordo com os padrões estéticos e, preferencialmente na juventude ou vida adulta.

lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão cellualar por quinze a trinta dias.

(...)

Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão cellualar por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E’ considerado circumstancia agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

(...) (BRASIL, 1890).

A lei é clara em conciliar os chamados “vadios”, aos “capoeiras”, arte exercida à época exclusivamente por pessoas negras. É importante manter em mente que essa lei foi promulgada um ano depois da Proclamação da República e dois anos depois da abolição da escravatura. Isso implica diretamente que a população negra precisou se enquadrar em qualquer emprego que pudesse, com as mínimas condições possíveis para se livrar do crime de vadiagem.

Mas o emprego também não era fácil. De acordo com Petrônio José Domingues (2002), logo após a abolição, o Brasil passou por um processo de embranquecimento, o qual era apoiado legalmente. De acordo com o autor, “os números são reveladores. Pelo censo de 1872, os negros (pretos e mulatos) correspondiam a 37,2% da população da cidade de São Paulo. Já em 1893, o percentual era de 11,1% e, pelas estimativas de 1934, esse percentual declinava para 8,5%.” (Domingues, 2002, p. 566). Tal fator se dava pela abertura e incentivo de migração europeia para o Brasil, a proibição da imigração africana e o incentivo à mestiçagem. De acordo com o autor, “instalou-se um círculo vicioso. A entrada em massa de imigrantes brancos reforçava as teses de branqueamento, que, por sua vez, clamavam por mais imigrantes.” (Domingues, 2002, 568).

Com imigração em massa de europeus mais pobres buscando oportunidades e a recém abolição da escravatura, os donos dos

empregos empregavam os brancos, enquanto os negros eram presos por vadiagem. A lei, em 1941, apenas se tornou um método de repressão mais abrangente, deixando de perseguir somente pessoas negras para perseguir e prender qualquer pessoa que não se guisse a imagem do “*alpha male*” ou de sua família. Durante a ditadura militar brasileira, foi a principal desculpa da polícia para perseguir travestis. É da perseguição, da arbitrariedade e do abuso de poder que a obra de Felitti trata.

A primeira vez explicada na obra é com Cristiane Jordan, que à época ainda atendia pelo nome Virgínia, e, não coincidente, é a única negra entre as três protagonistas.

Da primeira vez que “cai”, como as travestis chamam a apreensão, passa três dias numa cela da delegacia na Santa Ifigênia com outra dúzia de travestis. Os policiais jogam baldes de água suja e gelada no chão para evitar que elas deitam. “É de enlouquecer. A pior coisa do mundo”, diria anos depois (Felitti, 2022, p. 88).

O autor explicita como as regras eram arbitrarias e que dependiam do policial e do delegado querer prender a pessoa ou não. O fato de serem arbitrarias não as transformam em menos frequentes.

Travestis e transformistas são apreendidas com tanta frequência que uma das delegacias para onde são levadas, uma unidade da Polícia Civil que funcionava num prédio do Ministério da Justiça, no Pateo do Collegio, ganhou o apelido de Sala de Estar. Kelly Cunha conhece o caminho e as quatro celas do lugar de cor. “Naquela época, não era bicha se não tinha passado pelo Pateo do Collegio. Eu mesma passei mais vezes do que consigo contar” (Felitti, 2022, p. 20).

A constância das prisões gerou métodos entre as travestis paulistanas. Primeiramente, ao ver as luzes vermelha e azul cintilando nas paredes próximas, corra. Corra o mais rápido que conseguir, para despistar os policiais. Caso não funcione e seja apreendida, recorra ao *cadeau*, palavra francesa que pode ser traduzida como “presente”, quando todas as travestis apreendidas juntavam um valor para subornar o policial. Caso o *cadeau* não

funcionasse, a gilete. As travestis tiravam da gengiva uma lâmina e cortavam os pulsos sem direção de suicídio e jorravam sangue por toda a cela, até que os policiais não tinham escolha a não ser libertá-las para o hospital.

Jordan carrega as cicatrizes expostas

As cicatrizes de Gigi [apelido da gilete de Cristiane Jordan] vão se acumulando umas sobre as outras. São riscos horizontais de queloides nos antebraços e nos pulsos, como uma pintura de guerra. Cada corte é a marca de uma noite em que ela caiu. Uma batalha que perdeu em uma guerra que está se agravando. A partir de meados dos anos 1980, as prisões de travestis passam a ser regra. Se, antes, antigas como Miss Biá eram discriminadas e constrangidas a ir até a delegacia, pelo menos eram discriminadas com certa elegância. “A partir dos anos 1980, a polícia começou a tratar travesti que nem lixo. Que nem saco de lixo mesmo. Pegavam, jogavam no camburão, maltratavam no caminho da delegacia e, quando chegavam, maltratavam ainda mais. Foi quando deixamos de ser sujeitos humanos”, diz Ditinha (Felitti, 2022, p. 91).

Com o avanço da exposição ao HIV e da morte por AIDS, a violência policial se torna mais contundente. Uma nova lei é utilizada exclusivamente para a apreensão de travestis. O artigo 130 do código penal, Decreto nº 2848, de 07 de dezembro de 1940, determina punição por “Expor alguém, por meio de relações sexuais ou qualquer ato libidinoso, a contágio de moléstia venérea, de que sabe ou deve saber que está contaminado” (BRASIL, 1940). Felitti aponta como o delegado Márcio Prudente Cruz defendia que qualquer travesti que se prostituísse, ou seja quase todas, devessem responder a processo de crime venéreo. O autor também aponta como a mídia, que possui capacidade para ser outro atributo de violência do Estado, noticiava como a polícia “combate” a AIDS prendendo travestis. A perseguição de ambas as partes (polícia e mídia) dura anos.

De acordo com Felitti, “esses anos de guerra contra as travestis do centro são decisivos para que as três rainhas da noite se firmem em atos de heroísmo. Cada uma luta ao seu estilo, mas todas medem seu poder contra o do Estado.” (Felitti, 2022, p. 131) A guerra

contra a polícia, além de um fato histórico que persegue a trajetória de muitas pessoas Trans, é também um elemento narrativo. A obra de Felitti, como já dito, além de biografia, é uma literatura de crime e, por isso, a relação com a polícia é importante.

De acordo com Sasse (2019),

Uma das maiores peculiaridades da monstrosidade em nossa narrativa criminal se dá na insistente presença da figura policial e, por extensão, das instituições de justiça, não como personagens voltados para o combate do crime e estabelecimento da ordem, mas como monstros tão cruéis ou piores que os próprios criminosos comuns (Sasse, 2019, p. 428).

Se na literatura francesa se institui o *roman policier*, que serviu de inspiração para o que no Brasil se chamaria “romance policial”, as pesquisas recentes da chamada literatura de crime percebem rapidamente a erroneidade do termo, visto que a imagem do policial em solo nacional é completamente diferente da construída na parte Norte do planeta. Nas terras brasileiras, a imagem do policial na literatura se dará pela violência, pela corrupção ou pela junção das duas (Sasse, 2019, p. 435).

A polícia na obra de Felitti reúne a violência e a corrupção. A violência, explícita em tantas partes da obra, é manifestada principalmente em forma de agressão física e verbal. A corrupção se dá em duas vias: o *cadeau* e o preconceito. A primeira manifestação de corrupção da polícia na obra paira na aceitação de suborno para liberar as travestis que foram presas. A segunda, na arbitrariedade das prisões, quando agentes da lei que alegam defender a ordem usam artifícios do Estado para propagarem seus preconceitos mais profundos.

A imagem do policial corrupto e violento é importante para criar contraste com as protagonistas. Uma vez que as três cometeram crimes e as pessoas que elas agrediam e exploravam eram outras travestis, a construção do Outro que contrasta diretamente com elas, que cria a dualidade cristã muito usada na literatura pós shakespeariana baseando-se na imagem do bem e do mal, do

mocinho e do vilão, do certo e do errado, é posta na imagem da polícia. Se as protagonistas são criminosas, os antagonistas serão os policiais, por isso, a corrupção e a violência deles será exposta. É necessário criar um ambiente de rivalidade e, para além disso, retirar qualquer heroísmo que possa causar admiração pelos policiais. Antagonistas, pois além de criminosos, perseguem as personagens com quem o leitor se identifica.

O que se apreende (além de travestis)

A literatura de crime no Brasil vem se consolidando através dos anos. Não só pela sua criação literária, como por sua pesquisa acadêmica. Grupos de pesquisa têm tentado compreender a manifestação dessa literatura no Brasil, com suas peculiaridades e suas especificações. Seja na literatura histórica ou na produção recente, ainda que de forma modesta, o crime se espalha na literatura nacional.

Quando olhamos para a literatura Trans, que tem em si um crescimento modesto dentro da modéstia de alguns gêneros literários, percebemos sua quase ausência na literatura de crime e seu completo apagamento das literaturas detetivescas. Ainda que em terras norte-americanas vem sendo crescente a quantidade de detetives Trans, no Brasil, pelo menos do período em que se deu esta pesquisa, não os encontramos. Por isso, com esta conclusão, também se deixa a esperança de que, em breve, as narrativas Trans sejam mais abrangentes para desfazer os gêneros literários como desfazem o gênero social. Que possamos ter mais Trans detetives, robôs, distópicos, *noir*, góticos, vampiros, heróis, super-heróis e grandes vilões. Que a transgeneridade seja mais vista pela criação literária como um “ser” e menos como um “amar”, para que as possibilidades de ser qualquer coisa seja possível e a literatura Trans se expanda mais em outros gêneros.

REFERÊNCIAS

ANTRA. **Dicas para profissionais do sexo durante a covid 19**. Disponível em <<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2020/04/dica-profissionais-do-sexo-covid19-antra.pdf>>. Acesso em 29/01/2025.

BRASIL. Decreto nº 2848, de 07 de dezembro de 1940. **CÓDIGO PENAL**. Brasília, DF: Diário da União, 1940. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em 02/10/2023.

_____. Decreto-lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. **Lei das Contravenções Penais**. Brasília, Diário Oficial da União, 1941. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 02/10/2023.

_____. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. **CÓDIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1890. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm>. Acesso em 02/10/2023.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, nº pp. 563-599, 2002. Disponível <<https://doi.org/10.1590/S0101-546X2002000300006>>. Acesso em 02/10/2023.

FELITTI, Chico. **Rainhas da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. Tradução de Selma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PELEGRI, Tania. Moda Importada: Introdução do Realismo no Brasil. In **Itinerários**, n. 39, p. 117-138, 2014.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Universidade de Brasília, v. 24, p. 15- 34, 2004.

SASSE, Pedro. **As narrativas criminais na literatura brasileira**. Tese (doutorado) - UFF. Niterói, 476p. 2019.

RELAÇÕES ENTRE A VIOÊNCIA RACIAL E A TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Vanessa Hanes

Introdução

O presente texto surge como resultado de uma pesquisa ainda embrionária, mas motivada concomitantemente por impressões vívidas e lentamente construídas no decorrer de uma trajetória acadêmica e pessoal, as quais podem ser resumidas a duas questões: primeiramente, a constatação de um aparentemente sistemático e histórico desinteresse por parte do mercado editorial brasileiro pela publicação de literatura afro-americana traduzida; e, em segundo lugar, a observação de um aumento da visibilidade das violências sofridas pelas populações negras, em nível mundial e também nacional, que vêm sendo crescentemente divulgadas em meios de comunicação de massa na atualidade.

A relação entre as duas questões apontadas se dá porque, para formular as concepções a serem compartilhadas nas próximas páginas, parte-se da hipótese de que o aumento nos debates acerca da violência contra indivíduos negros em diferentes mídias tem,

possivelmente, relação com um aumento recente no número de publicações de autoria afro-americanas sendo disponibilizadas via tradução ao leitor brasileiro monolíngue. O objetivo geral aqui é traçar possíveis relações entre a violência contra negros relatada na grande mídia e a resultante abertura de canais de comunicação para que vozes negras históricas e contemporâneas de origem anglófona sejam ouvidas por brasileiros que, até então, as desconheciam. Defende-se a premissa de que vozes antes silenciadas estejam cada vez mais se tornando acessíveis, não somente por textos literários traduzidos, porque produções audiovisuais, por exemplo, também têm desempenhado o seu papel nesse sentido, mas primordialmente através da tradução literária de obras de ficção e não ficção.

Os questionamentos trazidos aqui podem causar estranhamento, uma vez que é de conhecimento geral que o brasileiro é ávido consumidor de obras literárias anglófonas em tradução, guarda-chuva sob o qual a literatura afro-americana também se abrigaria. De acordo com Martins (2021), entre 2016 e 2019, e considerando somente os títulos com novos ISBN, aproximadamente 40% dos livros publicados no Brasil foram traduções, e a maioria delas são advindas de textos-fonte em língua inglesa. Mas, diante disso, vale considerar já inicialmente qual literatura anglófona (em especial estadunidense diante do tema aqui abordado) tem, efetivamente e historicamente, sido lida no Brasil, conforme será problematizado a seguir.

A violência contra a população negra afro-americana e brasileira: passado e presente

A violência racial nos Estados Unidos e no Brasil, apesar de suas especificidades construídas ao longo da história, tem uma origem comum: o sistema escravocrata que se instaurou nessas duas nações. Não se tem como objetivo neste texto tratar em detalhes de um tema tão complexo e já bem trabalhado por pesquisadores das duas localidades, melhor capacitados para discorrer sobre as minúcias da escravidão e as suas relações com a violência racial dos dias atuais. Todavia, faz-se importante apontar que, em ambos os países, a

violência contra a população negra é um fenômeno de longo prazo que vem, já há algum tempo, sendo tema de estudos na academia.

Hugh Davis Graham e Ted Robert Gurr, ainda em 1969, em um momento histórico no qual os Estados Unidos davam seus primeiros passos após a então recente extinção das leis de segregação racial, afirmaram que “a história da agressão branca contra os negros americanos foi [...] cuidadosamente documentada” (Graham; Gurr, 1969, p. 303, tradução nossa).¹ Essa documentação meticulosa tem se expandido a cada ano, chegando aos dias atuais com estudos como aqueles de Jonathan C. Reid (2023) e Heather A. O’Connell (2024), que competentemente estabelecem relações entre o passado de escravidão e a violência racial na sociedade estadunidense contemporânea.

No contexto do Brasil, recentemente Laurentino Gomes (2019) desenvolveu uma pesquisa extensa para mostrar como se deu o passado de violência racial atrelada à escravidão, e como se manifestam hoje as diferentes formas de violência ainda oriundas daquele sistema nas vidas negras brasileiras. Ele assinala:

O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase 5 milhões de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América. Como resultado, é atualmente o segundo país de maior população negra ou de origem africana do mundo (Gomes, 2019, p. 23).

Gomes explana que essa população majoritariamente negra ou parda, embora represente 54% da população nacional, está muito longe de ser tratada de forma equânime na sociedade brasileira. O autor aponta que negros e pardos são 78% entre os 10% mais pobres. O índice de analfabetismo entre negros é o dobro daquele entre a população branca, somando 9,9%. Há também mais negros desempregados, e os negros têm a pior remuneração quando comparados aos indivíduos brancos.

1 No original: “The history of white aggression against American Negroes has been [...] thoroughly documented”.

Nesse cenário de grande desigualdade, não há dificuldades para perceber diversas formas de violência sendo impostas diariamente à população negra. E, além da falta de acesso a empregos, à educação e a outras políticas públicas que deveriam ser garantidas pelo Estado, há ainda outra camada de violência que tem vindo à luz de forma mais contundente nos últimos anos: a violência policial cometida contra pessoas negras.

Sabe-se que a violência policial contra negros ocorre em diferentes países e há muitos anos, mas a luta contra ela se tornou emblemática aos olhos de todo o mundo em tempos recentes graças ao movimento social Black Lives Matter (em tradução, Vidas Negras Importam). Clayton (2018, p. 448, tradução nossa) explica que o “Black Lives Matter (BLM) surgiu como um movimento social em resposta aos numerosos assassinatos de afro-americanos desarmados”.²

Foi em grande parte através das reverberações desse movimento que o debate acerca da violência racial no Brasil também se tornou pauta de maior destaque. Tendo como estopim o assassinato do afro-americano George Floyd por forças policiais, internacionalizou-se a discussão sobre a violência racial contemporânea, particularmente aquela cometida por parte de autoridades oficiais. E, ao chegar em terras brasileiras, seria impossível não traçar paralelos desses debates com casos como o assassinato do pedreiro Amarelado de Souza em 2013 ou, mais recentemente, a morte da vereadora Marielle Franco em 2018. A divulgação do Black Lives Matter e de suas bandeiras por todo o mundo se deu de forma bastante incisiva graças à imprensa, e isso não foi diferente no Brasil.

A violência racial na mídia estadunidense e brasileira

Tem-se neste texto afirmado que a mídia vem, nos últimos anos, dando maior visibilidade à violência contra pessoas negras nos contextos estadunidense e brasileiro. É equivocado, no entanto, pensar

que as denúncias das injustiças sofridas por essa população eclodiram em tempos recentes: elas têm sim crescido, mas houve pioneiros que já relatavam as atrocidades sofridas pelos negros há muitas décadas, tanto em obras literárias quanto em textos jornalísticos.

Um exemplo que ilustra esse fato é o jornalismo investigativo de Ida B. Wells (1862-1931). Essa afro-americana nascida em escravidão foi uma educadora, ativista e jornalista que dedicou grande parte de sua carreira a denunciar os linchamentos sofridos por afro-americanos após a Guerra da Secessão; linchamentos os quais ocorriam muitas vezes por conta da não aceitação da existência de relacionamentos consensuais entre homens negros e mulheres brancas (Wells, 2020). Wells iniciou sua carreira no *Free Speech*, jornal de Memphis no qual tinha sociedade e atuava como editora. Por conta da violência decorrente das suas denúncias, foi obrigada a se mudar para o norte de seu país, mas continuou sua luta pela causa afro-americana no jornal *New York Age*. Os relatos de Wells oportunizaram convites para realizar palestras em vários estados norte-americanos e também no Reino Unido.

O interesse em compreender a relação entre as denúncias da mídia e as suas consequências na sociedade através de pesquisas acadêmicas não tardou a surgir. Trazendo o debate para um período histórico já mais próximo, Sodré (2006, p. 9) esclarece que “[m]uita pesquisa foi feita na segunda metade do século XX — especialmente entre os norte-americanos — para se tentar conhecer a medida do relacionamento entre mídia e comportamento social”.

No Brasil, estudos também têm surgido nos quais as relações entre a mídia e a violência racial são abordadas de diferentes maneiras. Silva (2010), por exemplo, inclui os jornalistas entre a classe de intelectuais brasileiros que, a seu ver, tem o potencial para dissociar o saber das questões étnico-raciais, o que resulta em uma negação da capacidade intelectual daqueles que descendem de escravizados.

Em um estudo que associa as notícias acerca do caso de George Floyd à mídia brasileira, Costa e Moura (2021) chegam a conclusões que vêm claramente ao encontro das ideias do presente texto. Elas afirmam:

2 No original: “Black Lives Matter (BLM) has arisen as a social movement in response to the numerous killings of unarmed African Americans”.

Contudo é possível considerar, a partir dos resultados desta pesquisa, que, em 2020, o jornalismo brasileiro apresentou um novo paradigma impulsionado pela grande repercussão dos casos de racismo e os protestos pelo mundo. Além de uma mensagem de repúdio, as massas declararam guerra contra qualquer tipo de discriminação, de tal forma que o país se encontra em um ponto da luta antirracista onde avançar é a única opção. Se compararmos o atual cenário da abordagem midiática sobre o tema com o resultado apresentado pelas pesquisas de Quirino e Moura (2017) e o levantamento da Rede de Observatórios da Segurança (RAMOS et al, 2019), o caso George Floyd realmente gerou impacto e ocasionou mudanças significativas na abordagem dos casos de racismo nos veículos de comunicação brasileiros, a qual poderá permanecer se a população, a mídia, a comunidade artística e intelectual se mantiverem firmes em denunciar e fomentar o debate em busca de uma política de segurança pública mais responsável e igualitária (Costa; Moura, 2021, p. 13).

Salgueiro (2014) também colabora para o entendimento da relação entre mídia, violência e relações sociais quando afirma que

O enorme fluxo de informações nas sociedades contemporâneas tem deixado claros os inúmeros conflitos e situações de impacto estampados na mídia cotidiana, com a reorganização de tensões globais em microcosmos locais constantemente apontadas. Em tal contexto, contatos entre culturas tornam-se mais estreitos, distâncias são supostamente diminuídas (Salgueiro, 2014, p. 73).

Diante das colocações acima, é possível concluir que, embora discutir sobre violência racial na mídia não seja algo novo, atualmente, em grande parte por conta de movimentos sociais mundiais, as vozes que combatem e denunciam a violência racial têm chegado à população geral de forma mais incisiva, o que tem gerado mudanças comportamentais na sociedade. Presume-se aqui que essas mudanças se estendem também para o âmbito da distribuição e do consumo de literatura traduzida, conforme será abordado a seguir.

A trajetória da literatura afro-americana: apontamentos sobre o contexto de partida e o contexto de chegada

Parece imprescindível, ao começar uma seção voltada à literatura afro-americana, estabelecer já de início que ela tem uma história sólida, longínqua, com características bem definidas e com um cânone já muito bem estabelecido. Em sua introdução a *A Companion to African American Literature*, Jarrett (2010, p. 1, tradução nossa) explana:

Desde o século XVIII, essa literatura tem consistentemente incorporado formas que vão da oratura, da palavra escrita e da música, à dança, jazz e filmes, demonstrando efetivamente sua versatilidade como um meio de expressão cultural afro-americana. A literatura tem documentado constantemente as lutas dos afro-americanos voltadas a questões de raça e racismo (anti-negro), herança africana e influência euro-americana, escravidão e liberdade, emancipação constitucional e progresso educacional, agência política e assimilação social, bem como os espectros da história e da modernidade. Por fim, os afro-americanos também têm lidado regularmente com as expectativas críticas e comerciais que direcionaram, comprometeram ou contradisseram suas próprias agendas como escritores criativos ou como agentes proclamados de mudança social.³

Entretanto, mesmo diante do fato de que a literatura afro-americana tem, **já há algum tempo**, sido considerada prestigiosa, estudada e amplamente publicada em seu contexto de origem, o mesmo não tem ocorrido no contexto brasileiro, no qual essas produções

3 No original: “Ever since the eighteenth century, this literature has consistently incorporated forms ranging from orature, the written word, and song, to dance, jazz, and film, effectively demonstrating its versatility as a medium of African American cultural expression. The literature has constantly documented the struggles of African Americans with race and (anti-black) racism, African heritage and Euro-American influence, slavery and freedom, constitutional enfranchisement and educational progress, political agency and social assimilation, as well as the specters of history and modernity. Finally, African Americans have also regularly wrestled with the critical and commercial expectations that guided, compromised, or contradicted their own agendas as creative writers or as proclaimed agents of social change”.

parecem ter chegado muito timidamente através das décadas, mas, paradoxalmente, estar passando em anos recentes por um crescimento considerável em sua distribuição.

Um caso ilustrativo permite compreender melhor a situação sendo relatada, como a trajetória de publicação da autobiografia de Frederick Douglass (1818-1895), cuja primeira edição data de 1845, intitulada originalmente *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself*. Frederick Douglass foi um dos maiores nomes do movimento abolicionista afro-americano, tendo nascido em escravidão e fugido para conquistar sua liberdade. Posteriormente, Douglass viria a se destacar no cenário político estadunidense, tornando-se, inclusive, conselheiro do presidente Abraham Lincoln. Vale também ressaltar que grande parte da trajetória profissional de Douglass foi atrelada ao jornalismo, e que ele, inclusive, correspondeu-se profissionalmente com a já mencionada jornalista Ida B. Wells. Percebe-se, portanto, a centralidade de Douglass e de sua autobiografia enquanto obra afro-americana. A relevância do texto pode ser percebida também ao consultar a sua edição on-line, disponibilizada no site do Projeto Gutenberg, no qual obras em domínio público podem ser acessadas sem custos: a autobiografia de Douglass em inglês foi baixada 9485 vezes somente nos últimos 30 dias (Douglass, c2025).

Mas o fato de ser uma obra já consolidada há tempos no cenário estadunidense não tornou a autobiografia de Douglass um produto automaticamente estimado como viável pelo mercado editorial brasileiro. Na verdade, a sua trajetória foi bastante curiosa no Brasil, contando com nenhuma tradução anterior a 2018, mas com várias delas sendo lançadas muito recentemente, conforme pode ser visto no quadro a seguir:

Quadro 1 – Publicações da autobiografia de Frederick Douglass no Brasil

Título da tradução	Editora	Ano de publicação	Tradutor
Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano: escrita por ele mesmo	Aetia Editorial	2018	Leonardo Poggia Vidal
Frederick Douglass: a jornada de um escravo fugitivo	Editora Wish	2020	Karine Ribeiro
Frederick Douglass: autobiografia de um escravo	Editora Vestígio	2021	Oséias Silas Ferraz
Narrativa da vida de Frederick Douglass: e outros textos	Penguin-Companhia	2021	Odorico Leal
Relato da vida de Frederick Douglass: um escravo americano	Editora Principis	2021	Livia Koepfl
A vida e a época de Frederick Douglass escritas por ele mesmo	Editora Carambaia	2023	Rogério Galindo
Narrativa da vida de Frederick Douglass: um escravizado americano	Panda Books	2023	Luciana Soares da Silva

Fonte: elaborado pela autora

Estabelecendo correlações entre mídia, violência e tradução

Observa-se, no caso da obra de Douglass, condensado por meio dos dados do QUADRO 1, como, subitamente, a autobiografia de um ativista político afro-americano, uma figura histórica até então quase desconhecida no Brasil, passou a ter grande circulação no mercado editorial nacional, tendo sido publicada inicialmente por uma editora de menor visibilidade, a Aetia Editorial, mas rapidamente chegando à gigante Penguin-Companhia.

É curioso ainda notar que na Argentina, um país latino-americano com uma relação muito menor de proximidade com questões atreladas à escravidão, o livro de Douglass tenha chegado tão

mais cedo: pesquisas indicam que há uma edição da autobiografia de Douglass em espanhol que data do ano de 1978, publicada em Buenos Aires pelo Centro Editor de América Latina.⁴

Com isso, não se quer afirmar que autores afro-americanos não eram publicados de modo algum no Brasil em décadas anteriores. Um exemplo é *The Color Purple*, de Alice Walker, que foi originalmente publicado em 1982 e, talvez por ter sido já em 1983 contemplado com o prêmio Pulitzer, e em 1985 ter sido adaptado para o cinema e contado com uma excelente recepção de público e crítica, chegou ao leitorado brasileiro celeremente, em uma edição da editora Marco Zero em 1986, tornando-se parte do acervo de títulos do Círculo do Livro de 1988. Há aí, porém, a necessidade de se questionar: teria sido a obra de Walker traduzida tão rapidamente se não houvesse sido premiada e transformada em filme, e sem a consequente visibilidade desses dois eventos na mídia internacional? O caso de Douglass parece indicar que não.

A ideia defendida aqui é a de que não há coincidências no mercado editorial. O fato de a autobiografia de Douglass ter sido lançada no Brasil pela primeira vez no ano da morte de Marielle Franco não pode ser considerado algo incidental, assim como todas as outras edições brasileiras do mesmo livro terem sido lançadas em 2020 ou após esse ano, coincidindo com o ano do assassinato de George Floyd. No mesmo ano da morte de Floyd, também, a Coleção Narrativas da Escravidão da Editora Hedra foi lançada, com uma proposta editorial de trazer relatos do período de escravidão ao leitorado nacional. Essas “coincidências editoriais” podem provavelmente ser melhor explicadas com o auxílio do conceito de polissistemas, do teórico Itamar Even-Zohar.

A literatura traduzida é na realidade parte de um sistema literário maior, dentro do qual coexistem literatura nacional e traduzida, esclarece Even-Zohar (1979). E, ao mesmo tempo, a própria literatura traduzida é um sistema composto de outros sistemas: no

caso brasileiro, poderiam ser feitas subdivisões para englobar literatura anglófona, francófona, latina, etc. Mas o que não se deve perder de vista ao considerar a literatura é que o sistema literário como um todo faz parte, por sua vez, de um sistema muito maior: o sistema cultural de cada nação, que é multideterminado por diversos fatores históricos, econômicos e sociais, os quais, em última instância, afetam diretamente o sistema literário e o sistema de literatura traduzida. Por conta dessas diversas influências externas que os determinam, os sistemas são dinâmicos e não estáticos.

Ao aplicar as ideias de Even-Zohar ao sistema de literatura traduzida brasileiro, percebe-se haver espaço para a hipótese de que a literatura traduzida anglófona tem há décadas ocupado posição de destaque, mas a literatura afro-americana, que seria um subsistema da literatura anglófona, não tem gozado do mesmo prestígio historicamente junto às editoras nacionais. Porém, por conta de influências do polissistema mais amplo, ou seja, dos meios de comunicação de massa e das consequentes movimentações populares observadas recentemente, as vozes de autores antes sistematicamente silenciados parece ter se tornado relevante para o mercado editorial nacional.

Essas percepções vão ao encontro do que afirma Silva (2010, p. 11-12) ao discorrer sobre a literatura negro-brasileira, quando coloca que a “literatura é um fazer humano. Quando é interpretada, avaliada, legitimada ou desqualificada, fica aberto o leque de sua recepção, leque este que se altera no decorrer do tempo”.

Considerações finais

Ainda que as colocações aqui compartilhadas sejam o produto de reflexões iniciais, parece haver indicativos de uma correlação entre as representações de violência racial na mídia brasileira e a maior disponibilização de obras literárias de autoria afro-americana no mercado editorial nacional. Isso, se comprovado, demonstraria que, paradoxalmente, apesar de deplorável e vexatória, a violência racial dos últimos anos tem sido instrumento para a maior

⁴ Essa tradução foi encontrada disponível para venda no site da loja Estante Virtual (Douglass, 1978).

visibilização de vidas e de relatos negros históricos e contemporâneos antes desconhecidos para o público brasileiro monolíngue; entre essas vozes antes silenciadas, encontram-se os autores de literatura ficcional e não ficcional afro-americana.

Todavia, para uma efetiva comprovação da hipótese delineada aqui, um estudo sistemático e uma análise aprofundada se fazem necessários, considerando uma ampla gama de títulos, editoras, autores e tradutores para demonstrar de forma mais contundente essa invisibilização histórica da população afro-americana no âmbito da tradução literária e, mais recentemente, a sua recente descoberta pelo mercado editorial brasileiro. Esse estudo sistemático, por sua vez, teria maior força em uma correlação com a atuação da mídia na divulgação de eventos de violência racial mais recentes.

Vale ressaltar ainda que a literatura anglófona de autoria negra não é só afro-americana, mas engloba também escritos de outras nações africanas e diaspóricas. A literatura nigeriana, por exemplo, tem ocupado grande espaço nas livrarias brasileiras ultimamente, e esse fenômeno também merece investigação, assim como a presença de outras literaturas anglófonas de origem afro no país. Ademais, obviamente a literatura negra não é só de autoria anglófona, bastando considerar quantas nações francófonas produzem literatura negra e seriam, também, um objeto de estudo essencial para se entender o todo do polissistema de literatura afro traduzida no Brasil.

Por fim, a constatação de uma invisibilização da literatura produzida por indivíduos negros no âmbito da tradução não deveria surpreender, em vista do que é colocado por Silva (2010) ao expor, tratando da literatura nacional de autoria negra, uma minimização histórica da produção literária negro-brasileira por conta do racismo entranhado no cenário literário nacional. Ele chega a afirmar, inclusive, que foram os estrangeiros estudiosos do Brasil que deram os primeiros passos para que se estudasse a literatura brasileira produzida por negros, e não pesquisadores locais. Um melhor entendimento do contexto da literatura nacional mostra grande potencial para ajudar a direcionar pesquisas associadas à

trajetória das traduções da literatura negra de diferentes origens em território brasileiro.

Embora o objetivo maior enquanto pesquisadores e seres humanos seja superar a violência racial, é impossível deixar de ver a paradoxal contribuição dos episódios recentes dessa mesma violência para demonstrar a urgência do apoio à causa antirracista. Apesar de suas ignóbeis consequências, a violência racial contemporânea tem trazido à tona debates que, por vezes, precisam ser mediados pela tradução para que fatos obscuros da história mundial venham à luz.

REFERÊNCIAS

CLAYTON, Dewey M. Black Lives Matter and The Civil Rights Movement: A Comparative Analysis of Two Social Movements in The United States. *Journal of Black Studies*, [s. l.], v. 49, n. 5, p. 448-480, 2018.

COSTA, Hallana M. R. da; MOURA, Dione O. Caso George Floyd: análise do enquadramento das notícias de casos de racismo e injúria racial na imprensa brasileira. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA DA MÍDIA (ALCAR). *Anais do XIII Encontro Nacional de História da Mídia*. [S. l.]: Alcar, 2021. p. 1-15. Disponível em: https://redealcar.org/wp-content/uploads/2021/08/14_gt_historiadojornalismo.pdf. Acesso: 21 jan. 2025.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. [S. l.]: Project Gutenberg, c2025. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/23>. Acesso em: 23 jan. 2025.

DOUGLASS, Frederick. *Relato de La Vida de um Escravo Americano*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1978. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livro/relato-de-la-vida-de-um-esclavo-americano-1JZ-6739-000>. Acesso em: 25 jan. 2025.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 1, n. 1/2, p. 287-310, 1979.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. v. 1.

GRAHAM, Hugh Davis; GURR, Ted Robert. *Violence in America: historical and comparative perspectives*. Washington, D. C.: US Government Printing Office, 1969.

JARRETT, Gene Andrew (ed.). *A Companion to African American Literature*. Chichester: John Wiley & Sons, 2010.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. A tradução no Brasil e a re-tradução de clássicos: algumas considerações. *TradTerm*, São Paulo, v. 39, p. 151-173, 16 ago. 2021.

O'CONNELL, Heather A. *et al.* Spatiotemporal changes in the slavery–inequality relationship: the diffusion of the legacy of slavery. *Demography*, [s. l.], v. 61, n. 3, p. 711-735, 1 June 2024.

REID, Jonathan C. A Culture of White Violence: The Enduring Impact of Slavery on Contemporary Interracial Killings. *Social Problems*, [s. l.], 13 Sep. 2023.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Traduzir a negritude: desafio para os estudos da tradução na contemporaneidade. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v. 24, n. 48, p. 73-90, 2014.

SILVA, Luiz. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

WELLS, Ida B. *Crusade for Justice: The Autobiography of Ida B. Wells*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

UMA ANÁLISE GIRARDIANA DA VIOLÊNCIA ESTÉRIL EM *CHAPOLIN COLORADO*

Pedro Pone

Considerações iniciais

A primeira pergunta que um texto com este título suscita é, provavelmente, se não se trata de uma piada acadêmica. Não digo isso por ter como objeto o seriado *Chapolin Colorado*, exibido entre 1973-1979 na televisão mexicana e a partir da década de 1980 no Brasil, que é marcante por suas inúmeras reprises na televisão brasileira e por fazer parte da memória afetiva de jovens que acompanharam os episódios criados por Roberto Gómez Bolaños, o Chespirito. O motivo de potencial incredulidade por parte do leitor pode estar justamente no objetivo de achar um significado para a violência em um produto da Indústria Cultural que tanto nos fez rir.

Entendo que o lúdico é acompanhado por algumas lacunas interessantes, entrelinhas que nos põem para pensar sobre por que achamos engraçados justamente momentos de confronto físico em um produto que claramente bebe da fonte da comédia-pastelão e

que tem até efeitos de risadas programadas, tentando contagiar o público com cada piada e, também, com cada porrada.

É possível argumentar que o riso emerge pela falta de qualidade dos elementos de cenário: armas de plástico, paredes, mesas e cadeiras de isopor. Os efeitos sonoros também contribuem para o cômico em *Chapolin Colorado*, e, ao falar disso, acredito que o som inconfundível da marreta biônica tenha vindo à mente dos nascidos e crescidos nos anos 1980 e 1990. Nenhuma dessas respostas é falsa, mas os elementos formais percebidos pelos espectadores têm uma motivação de conteúdo de fundo que, nesta investigação, tem por hipótese a representação da violência a partir da teoria mimética girardiana, mais especificamente do mecanismo do bode expiatório.

Portanto, neste texto, os nossos objetivos podem ser sintetizados em três eixos principais. Primeiramente, situamos a produção dentro do contexto da Indústria Cultural, refletindo sobre como a estética e a repetição de padrões contribuem para a construção de significados e para a recepção do público. Em segundo lugar, buscamos compreender a presença e a função da violência em *Chapolin Colorado* sob a perspectiva da teoria mimética de René Girard (1923-2015), especialmente no que tange ao mecanismo do bode expiatório. Por fim, investigamos o confronto entre Chapolin e o vilão Alma Negra, analisando como a estrutura cômica do seriado ressignifica o embate heroico clássico, tornando a violência um elemento paradoxalmente estéril e risível. Dessa forma, a pesquisa articula teoria e análise de linguagem audiovisual para revelar camadas interpretativas da série.

Chapolin Colorado e a Indústria Cultural

Nossa análise, que secciona os momentos de embate entre Chapolin Colorado e o vilão Alma Negra, está contida no seriado televisivo de comédia mexicano *Chapolin Colorado*, idealizado por Roberto Gómez Bolaños, no qual o protagonista representa a sátira de um super-herói que, diferentemente do ideal de força de quem

se espera que salve o dia após ser chamado, acaba por resolver mistérios de maneira atrapalhada.

A produção serializada, a inserção na televisão como meio de massa e a adesão às dinâmicas capitalistas nos dá grandes subsídios para afirmar que *Chapolin Colorado* é um produto da Indústria Cultural, expressão cunhada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento*, publicada originalmente em 1944 e reeditada em 1947. Segundo os autores, a Indústria Cultural não deve ser equivocadamente associada a uma manifestação cultural popular genuína, tratando-se, pelo contrário, de um mecanismo sistemático de produção e difusão cultural que tem como principal finalidade a perpetuação das estruturas sociais hegemônicas.

A Indústria Cultural opera pela repetição e da homogeneização dos produtos culturais, reduzindo a arte a uma mercadoria e os consumidores a agentes passivos. Conforme afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 123), a “cultura de massas atual pode se vangloriar do fato de que não há mais nada, desde a canção de sucesso até Beethoven, que não possa ser apresentado como mercadoria e produzido pelo mesmo esquema”. Com esse processo, a cultura, em vez de fomentar a crítica e a autonomia, reforça os valores capitalistas, anestesiando a capacidade de resistência dos indivíduos.

Para Adorno e Horkheimer, a Indústria Cultural transforma a arte em entretenimento superficial, retirando seu potencial crítico e subversivo. Sob esta lógica, a estética é reduzida ao consumo passivo e a diversão é “buscada por aqueles que querem escapar à rotina mecânica, mas acabam por reforçá-la” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 141), o que manipula não só os desejos do público, mas também a ideologia dominante ao oferecer produtos culturais que reforçam o conformismo.

Outro aspecto central da Indústria Cultural é a ilusão de escolha. Os produtos parecem variados, mas seguem uma estrutura que impede qualquer inovação real. Os autores enfatizam que “as diferenças entre os produtos da Indústria Cultural são ilusórias; tudo se reduz a pequenas variações de um mesmo modelo” (Adorno;

Horkheimer, 1985, p. 135). Dessa forma, o sistema mantém sua hegemonia ao criar uma falsa diversidade.

Acrescentamos que, no caso de *Chapolin Colorado*, por ser uma produção cômica, o foco está muito mais presente na ponta receptiva como consumidora, ou, nas palavras do pesquisador Charles Albuquerque Ponte (2011, p. 35), “pode-se facilmente dizer que o principal produto da Indústria cultural não é a cultura, mas antes o espectador”. Sendo assim, a produção cultural que visa atender demandas mercadológicas, ou seja, que se vale de “métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 114), deve ser levada em conta, pois ela cria um mundo conhecido e mapeável pelo espectador, que sabe o que esperar enquanto estrutura não só como enredo, mas como cenário também, por exemplo.

É uma escolha criativa de Chespirito, ao idealizar *Chapolin Colorado* como produto de massa, que os cenários feitos com materiais de baixa qualidade ensejem o riso. Paredes e armas falsas, disparos de festim que não têm intenção alguma de esconderem ser artificiais, criam uma dinâmica em que já se sabe o que acontece e que prova,

Em suma, o movimento sem sair do lugar que a Indústria cultural preza, indicando sempre a posição da audiência em relação aos fatos e personagens e evitando que haja um pensamento crítico sobre seus componentes, já conhecidos de antemão (Ponte, 2011, p. 33-34).

Mesmo como produto da Indústria Cultural, há um elemento escondido específico que disputa espaço com o meramente comercial: a representação da violência. Cabe trazer aqui que o protagonismo dado a um herói atrapalhado e sem poderes, cujo único traço diferencial é a “astúcia” que só funciona por acaso, é uma imagem crítica muito importante de representação da América Latina. Há um movimento duplo de exposição e resistência. Quanto ao caráter de exposição, *Chapolin Colorado* pode ser um tipo de arte resignada:

Qualquer produto cultural, criado, produzido e distribuído por uma indústria que visa o lucro deve, por princípio [da arte resignada], ser estruturado a partir dessa perspectiva, seja qual for seu suporte, das letras, imagens ou sons. Mesmo produtos aparentemente críticos do sistema apresentam uma crítica branca, posto que é esse mesmo sistema que banca sua realização, como aponta Rodrigo Duarte (2007, p. 60). Esse é o caso, por exemplo, da série de TV *Os Simpsons*, aclamada desde sua estreia como um veículo de crítica à morosidade da vida do cidadão médio estadunidense, mas que termina em reforçar os mesmos valores que tenta destruir (Ponte, 2011, p. 13-14).

Contudo, há uma espécie de resistência em reforçar o lugar latino-americano de tentar fazer as coisas com os poucos recursos existentes, que, na comédia de Chespírito, cumpre a função de um reforço de identidade, que será desdobrado mais a frente, nos confrontos entre o protagonista Chapolin, interpretado por Roberto Gómez Bolaños, e o pirata Alma Negra, interpretado por Ramón Valdez.

A presença do bode expiatório

O bode expiatório é um mecanismo de acusação, perseguição, punição, expulsão e retorno sacralizado que justifica a violência como mola propulsora das civilizações. Segundo a interpretação do pensador francês René Girard em *O bode expiatório* (2004), essa figura, recorrente em narrativas míticas religiosas, não deve ser vista apenas como uma metáfora ou criação do imaginário popular, mas como o registro de eventos reais de violência fundacional, que serviram de alicerce para as culturas que compartilham tais mitos.

Girard (2004, p. 12) propõe que, “no contexto das representações verossímeis, a inverossimilhança das outras [representações da mesma época] nem sempre pode porvir de uma ‘função fabuladora’ que seria gratuitamente exercida pelo prazer ficcional de inventar”. Portanto, em uma sociedade em que perseguidores e perseguidos compartilham do mesmo pano de fundo de crenças, não haveria por que desconfiar que o elemento perseguido e expulso da

comunidade teria algum tipo de característica absurda ou injustificável em sua composição.

Explico: ao tomarmos como exemplo a perseguição a mulheres por serem bruxas, tanto a parte opressora quanto a parte oprimida operam em um nível de entendimento de mundo em que magia seria um elemento existente. Ainda assim, mesmo em casos de desequilíbrio de crenças, o mecanismo do bode expiatório precisa conter os seguintes elementos:

1. Homogeneização e indiferenciação do todo comunitário por uma crise;
2. Acusação de um indivíduo pela crise que causou a indiferenciação;
3. Identificação da vítima por seu elemento de distinção, que Girard chama de “marca vitimária”;
4. Sacrifício da vítima, visando ao reequilíbrio social.

O mecanismo do bode expiatório permite o diálogo com muitos episódios factuais e literários sob uma nova luz. Girard demonstra como certos grupos foram historicamente perseguidos e responsabilizados por crises sociais, como, por exemplo, as perseguições contra judeus na Idade Média e os linchamentos de minorias em diversas sociedades. Conforme aponta Girard (2004, p. 102), a “crença na culpa da vítima é essencial para o funcionamento do mecanismo; sem ela, a violência não se transformaria em um fator de coesão social”.

O grande exemplo literário dado por Girard é o do rei Édipo, protagonista da tragédia homônima de Sófocles. Antes de sua expulsão de Tebas, por ser o motivador da praga ao desafiar as previsões oraculares e cometer os crimes de parricídio e incesto, sabemos que Édipo é manco e estrangeiro, ou seja, possuía duas características distintivas (marcas vitimárias) que atraíam os olhos para ele.

Um dos aspectos mais intrigantes percebidos por Girard é a ambivalência atribuída à vítima. No início, ela é vista como a origem do mal, justificando sua eliminação. No entanto, após seu

sacrifício, a mesma vítima pode ser divinizada, como Girard (2004, p. 75) enfatiza: “O bode expiatório, de agente do mal, se converte em agente do bem, por ter permitido o retorno da paz”. Essa dupla percepção pode ser observada em mitos e relatos históricos, nos quais os sacrificados muitas vezes se tornam figuras sagradas. Ao pensarmos em *Chapolin Colorado*, contudo, o modelo girardiano não será repetido como fórmula, mas servirá de ponto de partida, por nos proporcionar uma série de pontos de toque entre a obra de Chespirito e o mecanismo do bode expiatório.

O fato de se tratar de um seriado cria a sensação de representação de um mundo social macro. A “sociedade” é aquela na qual o herói Chapolin atende aos que clamam “Ó, e agora, quem poderá nos defender?”. Dentro deste plano maior, há um afunilamento da percepção de mundo pela existência de vilões recorrentes, dando a sensação de ameaça constante.

O retorno nos faz notar, também, a fama prévia dos antagonistas, invertendo a ordem do mecanismo girardiano, pois a sacralização em *Chapolin* é no momento inicial. Isso só é possível porque se trata de um objeto que é, reforço, produto da Indústria Cultural. Ainda que seja um personagem que represente o mal a ser combatido, Alma Negra é estereótipo de vilania, pois a imagem do pirata é historicamente combatida.

Com o mecanismo iniciando pelo fim, é inevitável a criação de imagens em lemniscatas; mas, deste momento em diante, segue-se o ritual de identificação, violência e expulsão. No entanto, o que chama a atenção é o fato de que a violência acusatória não é definitiva ou mortal, mas sim patentemente cômica e permeada de artifícios que mais se assemelham às graças geradas pelas comédias de humor físico.

Nosso foco, portanto, será entender os motivos pelos quais o riso está na violência, fazendo com que o momento clássico de embate de forças entre herói e vilão seja na verdade estéril de perigo real, mas prenhe da brutalidade que, segundo Michael Kirwan (2015, p. 91), comentarista de Girard, faz com que os sujeitos “se tornem idênticos ou até mesmo indistinguíveis”.

O pirata Alma Negra

Aos episódios de *Chapolin Colorado* intitulados “Os piratas”, de 1975, nos quais aparece o vilão Alma Negra, podemos aplicar a análise girardiana para compreender como o mecanismo do bode expiatório se manifesta. A trama começa com o aparecimento de um dos personagens mais ameaçadores da série, o pirata Alma Negra, afamado por sua crueldade, que ameaça a segurança de sua tripulação e de inocentes. Embora nos episódios de *Chapolin Colorado* isso seja apresentado de forma cômica e exagerada, ainda podemos identificar o princípio de uma *crise social*, simbolizada pelo terror que o pirata impõe aos seus outros companheiros de ofício. O medo que ele provoca é um reflexo da desordem que sua presença traz à comunidade, entendida, aqui, não somente como as personagens envolvidas, mas também a audiência.

Alma Negra personifica o arquétipo do vilão. Ele é o *outro*, o exterior à ordem social tradicional; um pirata cujos valores e ações são completamente contrários à harmonia que o restante de sua tripulação busca, marcada na cena inicial em que todos cantam até a chegada do vilão principal. Ao apresentar-se ao local onde estavam seus outros colegas, Alma Negra pede ajuda aos comparsas Pança Louca, interpretado por Édgar Vivar, e Lagartixa, interpretado por Carlos Villagrán, para enterrar seu tesouro. Como os dois auxiliares sabem que ninguém que vê o tesouro fica vivo depois, pedem ajuda ao Chapolin Colorado para salvar suas vidas.

O bode expiatório, segundo Girard (2004), frequentemente é escolhido por ser diferente da comunidade de alguma forma. No caso do Alma Negra, ele é um símbolo de caos e violência fora do contexto ordeiro. Entre os piratas, ele é o mais cruel. É o diferente entre os indiferentes. Mesmo a marca mais caricata de um pirata, seu tapa-olho, está lá por acaso, por ter sido, como o próprio afirma, “parte de uma fantasia comprada na semana anterior” (Chapolin [...], 1975); um detalhe bobo, mas que não se pode deixar escapar como marca vitimária. Seu único par é o subordinado Matadouro, interpretado por Rubén Aguirre, fiel escudeiro do pirata que emula

a crueldade de seu superior, mas está a meio caminho entre os piratas festeiros e o líder malvado.

A presença de Alma Negra (e a de Matadouro, por consequência) permite à comunidade unir-se contra os diferentes, criando uma oposição clara entre “nós”, os piratas comuns, e “ele”, o pirata mais sanguinário. Uma das maiores comprovações desta dicotomia está na música de abertura, com os primeiros versos sendo: “Somos todos piratas, audazes e temerários/ terríveis e sanguinários/ Somos os donos do mar” (Chaplin [...], 1975). Ainda que o caráter de maldade dos piratas participantes da primeira cena seja exaltado na canção, o susto gerado pela chegada de Alma Negra mostra a clara diferença entre os piratas como comunidade e seu líder como ponto de exagero, reforçando o fato de Alma Negra ser, simultaneamente, endógeno e exógeno.

Portanto, a simples menção do nome do líder da tripulação gera pânico, sendo sua figura uma ameaça aparentemente invencível. Esse medo irracional é parte do que Girard chamaria de projeção coletiva de violência latente. Curioso notar que nem a chegada do herói atenua o desconforto, pois inclusive Chapolin fica convencido de que Alma Negra é ameaçador, criando a atmosfera perfeita para ele ser visto como a figura a ser isolada e sacrificada.

Chapolin é o *herói cômico* da história, e aqui cabem algumas observações. Ao remontarmos à personagem cômica, a partir de leituras de textos literários gregos, é possível perceber que, ao contrário do que se dá na tragédia, a comédia nos lega personagens que não são dignos de admiração ou respeito, mas são vistos de forma mais humanizada, com defeitos e falhas que os tornam rebaixados. Essa inversão da figura heroica permitia que o público se identificasse com personagens que, embora não fossem moralmente superiores, ainda assim conseguiam ser exitosos, muitas vezes por meio de engano ou sorte, e não por méritos.

Sendo assim, o acaso acaba por ser o grande aliado de Chapolin, ainda que ele tente mostrar que tudo realiza por meio da astúcia. Nesse sentido, a aproximação com as personagens antigas não só é pertinente como também esclarecedora da existência de uma

ruptura com as convenções sociais e políticas, refletindo as preocupações sobre classe — pois é um herói da periferia global — e poder — que, no sentido mágico em si, é inexistente em Chapolin.

Já a partir do século XX, o conceito de herói cômico se diversificou, com personagens cujas fraquezas se maximizam ao ridículo. Em *Chapolin Colorado*, notamos a presença de elementos performativos do cinema mudo, dos pastelões e das *screwball comedies*, na sagacidade e velocidade dos diálogos. Por conta dessas influências, Chapolin desempenha um papel ambivalente no mecanismo do bode expiatório. Embora seja invocado como salvador, suas fragilidades humanas tornam evidente que ele não é um herói convencional. Girard postula que o sacrifício do bode expiatório só funciona se a comunidade acreditar em sua eficácia para eliminar a violência. No caso de Chapolin, sua ingenuidade e postura desajeitada fazem com que a solução não seja a violência esperada da luta contra um pirata, mas, ainda assim, há manifestações de violência com elementos claramente inofensivos, como nas FIGURAS 1 e 2:

Figuras 1 e 2 – Chapolin Colorado agride Alma Negra com uma cadeirada na parte 1 de “Os piratas”



Fonte: Chaplin [...] (1975)

Chapolin atinge Alma Negra com uma cadeirada. O riso por si só já está contido nos elementos cenográficos, porque a cadeira é de isopor. Contudo, destacamos que, ainda que flagrantemente mentiroso, o impulso violento existiu. A intenção era causar mal físico ao pirata. Essa violência, que chamo de “estéril”, não é desprovida

de significado. Ela é apenas anestesiada pela comicidade. Internamente, o efeito de desmaiar o oponente acontece. Para o público, contudo, fica a vontade de punir o vilão que serve de bode expiatório para os problemas da vida real, um alívio que se obtém em vinte minutos de exibição para dar conta do peso de uma vida inteira de inúmeras violências sofridas: é o descanso que o capitalismo impõe, antes de encarar as funções docilizadas em postos de trabalho; é a distração da violência de mentirinha, tendo em face a grande violência da vida.

No clímax da narrativa, na segunda parte do episódio, em vez de derrotar Alma Negra em uma batalha heroica convencional, Chapolin conta com a sorte. Lagartixa atinge Alma Negra e Chapolin abate o capanga Matadouro, em mais uma cena de violência estéril. Se o grupo de piratas rebeldes que — agora acrescidos da garçoneira, interpretada por Florinda Meza, e de Lagoa Seca, interpretado por Horácio Bolaños — estava prestes a morrer ao acompanhar o enterro do tesouro consegue escapar ao agredirem os vilões, supõe-se que se emulou uma luta de vida e morte. Os golpes de pá foram, portanto, dados com intenção assassina, mas a sonoplastia exagerada, lembrando um sinete, extrai as risadas do público.

Figuras 3 e 4 – Sequência: Alma Negra e Matadouro são abatidos na parte 2 de “Os piratas”



Fonte: Chapolin [...] (1975)

No fim, Chapolin e o grupo de piratas traidores tentam fugir, mas são pegos pela dupla de antagonistas. É necessário abrir um

parêntese sobre o final da história. Havia uma terceira parte de “Os piratas”, exibida em 1975 e sem registros de reprise. A fita desse episódio se soma a mais de outras trinta fitas perdidas pela Televisão cuja circulação só se tem notícia por testemunhas oculares, sem quaisquer outros registros. Ao final da segunda parte, a personagem de Florinda Meza anuncia que o desfecho se dará na terceira parte, confirmando a existência do episódio.

Contudo, Alma Negra reaparece no mesmo ano no episódio “O tesouro do Pirata Fantasma”, no mesmo cenário, mas desta vez como espírito. Mesmo com esse corte de continuidade, é possível inferir que o desfecho da história anterior tenha contado com a morte do pirata. Outra possibilidade é a de se tratar de uma história diferente, com repetição de personagens. Em ambos os casos, Alma Negra volta, e essa recorrência é a parte final do mecanismo do bode expiatório. O retorno sacralizado é didático para a comunidade que se revolta e massacra o diferente, pois lembra da expulsão tanto pelas motivações quanto como exemplo a não seguir, com um olho no passado e outro no futuro.

Para o grande público, o retorno de Alma Negra só é possível pela fórmula serializada. São seis os episódios nos quais o personagem de Ramón Valdez aparece. Em todos eles, temos empilhados casos e mais casos de violência estéril, que desmontam o ciclo de imitação da violência real. Chapolin, com sua abordagem não convencional, cria uma solução pacífica, frequentemente involuntária.

Considerações finais

Por fim, qual o possível significado da violência em *Chapolin Colorado*? Na perspectiva girardiana, a resposta está em uma afirmação bem curta, feita pelo crítico francês em sua análise de *Hamlet*, em seu livro *Shakespeare: teatro da inveja*: “o público quer vítimas substitutas” (Girard, 2010, p. 408). Para os que estão sentados em frente à televisão, essa vontade de ver alguém pagando pelos crimes tem bases materiais: a violência de mentira, reafirmo, alivia e expurga o mal de um mundo de violência de verdade.

O nascimento e consolidação dos cartéis de entorpecentes e a crescente violência no México durante os anos de 1970 representaram uma transformação significativa no narcotráfico na América Latina. Fatores políticos e econômicos desse período propiciaram o aparecimento de organizações criminosas mais estruturadas e influentes. Como observa Palaversich (2013, p. 12), “o tráfico de drogas no México passou de uma atividade marginal a um dos pilares da economia ilegal do país, com conexões que ultrapassam fronteiras e alcançam as mais altas esferas do poder político e econômico”. Esses fatores podem ter influência em uma vontade de ver justiça sendo feita perante a impotência que corrompia até os agentes da lei, ou, como nos lembra Ortiz (2017):

esses funcionários do governo mexicano eram, em sua maioria, policiais civis e militares, os quais fizeram parte de órgãos de inteligência nas 1970 e 1980. Corrompidos pelo sistema do tráfico, eles permitiam que o comércio ilegal se desenvolvesse e, assim, fortaleceram a primeira geração de narcotraficantes. Deste modo, as organizações criminosas fixaram suas bases no México, Colômbia e América Central (Ortiz, 2017, p. 27).

Para o público, assistir ao pirata Alma Negra ser punido é uma forma de ver a justiça que policiais não conseguem propiciar. Rir da violência da Marreta Biônica é uma solução pequena de resistência individual, um alívio contra as mazelas diárias pelas quais os países da América Latina eram vitimados e são até hoje.

Por meio do embate entre Chapolin e o vilão Alma Negra, foi possível identificar como a violência no seriado se desvia das lógicas convencionais de conflito heroico, apresentando uma forma de violência sem consequências reais, mas repleta de significados simbólicos. O uso do riso, associado aos elementos de violência e de desmascaramento da “grandeza” do herói tradicional, cumpre uma função importante dentro da estrutura social que permeia o objeto analisado.

Ao considerar as escolhas estéticas da série, como a produção de cenários e efeitos especiais propositadamente simplificados, também refletimos sobre como a comédia-pastelão utilizada por Chespirito subverte as expectativas tradicionais do gênero,

propondo uma crítica velada ao próprio sistema de entretenimento e à ideia de heroísmo, criando um herói estéril em cenas de violência estéril como escape em um mundo no qual a realidade pode ser pesada demais.

Chapolin Colorado, portanto, não escapa de ser um produto de entretenimento, mas contém uma camada sutil de diálogo com as dinâmicas sociais e culturais de seu tempo, com suas representações de violência e conflito servindo, simultaneamente, como um espelho e uma crítica ao contexto latino-americano.

Por fim, o sucesso da obra de Roberto Gómez Bolaños e sua sensação de atemporalidade dialogam com o triste caráter, também atemporal, de um sistema criminoso que cisma em se metamorfosear ano após ano, que nos assusta como ponta passiva da vida real, mas que nos lega o riso pela violência como possibilidade de carinho para as nossas almas. Carinhoso, reafirmo, mas com a mão pesada da violência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CHAPOLIN COLORADO. Terceira temporada. Direção: Roberto Gómez Bolaños. Cidade do México: Televisa, 1975.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

KIRWAN, Michael. *Teoria mimética: conceitos fundamentais*. São Paulo: É Realizações, 2015.

ORTIZ, Vitor Manuel. *Narcotráfico e violência no México: uma análise a partir das relações internacionais*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Relações Internacionais) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2017.

PALAVERSICH, Diana. O panorama das drogas no México: da margem da sociedade ao centro da cultura. *Sociologias*, [s. l.], v. 15, n. 34, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/44022>. Acesso em: 7 ago. 2024.

PONTE, Charles Albuquerque. *Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia Pânico*. 327 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.



O NORTE EM CHAMAS

a violência em língua inglesa

TRISTE, LOUCA OU MÁ: REPRESENTAÇÕES DO POTENCIAL VIOLENTO DA FIGURA MATERNA E O INFANTICÍDIO EM *ALL THE DANGEROUS THINGS* (2023), DE STACY WILLINGHAM

Barbara Lutzen

Introdução

A questão da representação da maternidade na literatura é um tópico frequentemente debatido e dialoga com outros campos, como a história, a sociologia e a psicanálise. Tudo isso porque o próprio conceito de maternidade se encontra em constantes alterações e o papel social imposto à figura da mãe tem, muitas vezes, como base uma série de inverdades criadas a partir de crenças populares, com o objetivo de controlar melhor a presença da mulher na sociedade.

Na obra *Manifesto antimaternalista* (2023), a psicanalista brasileira Vera Iaconelli destaca:

O “instinto materno” atribuído à fêmea humana passa, dessa forma, a ser entendido como fato da ciência. Embora o amor pelos filhos sempre tenha existido, a moralização e a ideologia associada a esse afeto foram meticulosamente construídas, fazendo supor que ele não

seria contingencial — como todo amor —, mas garantido pela natureza feminina (Iaconelli, 2023, p. 47).

Nessa conjuntura, a mulher que, de alguma forma, não cumpre ou alcança com excelência as expectativas sociais impostas a ela se torna uma pária social e uma distorção da natureza. Com base nisso, discutiremos aqui como a tendência da mulher criminosa psicologicamente descontrolada parece inerente à representação da mãe monstruosa que simboliza um perigo iminente ao filho. Esse é o primeiro passo para a tentativa de compreensão de uma questão ainda maior: se tão ultrapassada essa visão da mulher, por que ela ainda é um dos principais traços usados em *thrillers* e romances que possuem a violência como parte fundamental de seu enredo?

A percepção da mulher criminosa: um caminho histórico que se repete

A percepção, por vezes machista e inferiorizante, da mulher no meio social é pauta de discussões e análises frequentes nos meios culturais e sociais. Ainda que as diversas ciências em atuação se dediquem a analisar o gênero feminino — seu corpo, sua mente, seus trejeitos e suas escolhas — sob o olhar atento e questionador de seus estudiosos, alguns pensamentos machistas e ultrapassados parecem arraigados no imaginário popular e são constantemente reproduzidos com naturalidade por manifestações artísticas que, ao invés de romperem com esses paradigmas, parecem fortificar e validar tais ideias com representações caricatas e vexatórias da mulher.

Em uma sociedade em que os gêneros feminino e masculino se estabelecem dentro de uma relação hierárquica, os homens, como aponta Beauvoir (2016, p. 199), “sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em um estado de dependência”. Não apenas existe essa dependência compulsória, mas também “seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro” (Beauvoir, 2016, p. 199), o que revela que a organização social focada na dicotomia dos gêneros perpassa uma

relação de dominação, em que a mulher se encontra vulnerável aos julgamentos alheios. Por isso, Beauvoir (2016, p. 203) reforça essa sobreposição de poder capaz de determinar e definir a mulher, visto que a “representação do mundo, como o próprio mundo, é a operação dos homens, eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta”.

Dessa forma, presa à predeterminação de seus atributos, a mulher se torna um objeto a ser lido com facilidade pelo manual escrito pelo homem e, muitas vezes, parece inclinada a reproduzir essas distorções como verdades. Beauvoir (2016, p. 202) assume um posicionamento quase esperançoso de mudança quando afirma que: “Talvez o mito da mulher se extinga um dia: quanto mais se afirmam como seres humanos mais define nas maravilhosas qualidades do Outro. Mas, atualmente, esse mito ainda existe no coração de todos os homens”. No entanto, esse processo de desvinculação com o mito da mulher parece lento, com pequenos avanços marcados por um persistente retrocesso.

Ao considerarmos a literatura, principalmente aquela focada em crimes e investigações que revelam aspectos brutais da sociedade, encontraremos exemplos que consolidam essa percepção de que vivemos simultaneamente uma evolução acompanhada de uma involução. Esse movimento, no entanto, não é exclusivo do século XXI ou da ficção propriamente dita. Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Amanda Ribeiro Mafra Lima (2018) mostra que a visão da mulher como criminosa parece limitada a uma certa expectativa de comportamento no século XIX completamente diferente daquela esperada de um homem, o que intensificou não apenas uma bipartição do ser humano entre os gêneros, mas também reforçou a noção do “Outro” de Beauvoir dentro da sociedade. Ela destaca que:

O esforço em compreender a especificidade da relação da mulher com o crime levou juristas, médicos e criminologistas a investigarem em que tipos de delito elas estavam envolvidas, comparando-os à atuação masculina, tema muito mais recorrente nos estudos destas áreas. Neste caminho, a dicotomia das definições de

sexo e gênero refletiu-se em uma compreensão binária sobre a atuação dos indivíduos no crime. Definiram-se, assim, comportamentos e tipos de delitos específicos a homens e a mulheres (Lima, 2018, p. 94).

Assim, os traços característicos de determinados crimes passaram a, supostamente, carregar o gênero do criminoso imbuído em sua estrutura básica. Embora haja estudos considerados basilares para o entendimento de crimes atualmente e, muitas vezes, tais direcionamentos se mostrem válidos para a solução dos casos, certos padrões não podem ser tidos como imutáveis, verdades absolutas carregadas de potencial, impedindo que os investigadores busquem aprofundar variadas possibilidades.

Na obra *Crime Classification Manual: A Standard System for Investigating and Classifying Violent Crime* (2013), os autores destacam que a categorização de criminosos foi iniciada de maneira mais organizada pelas autoridades.

A categorização desses indivíduos começa a mudar em 1838 com a entrada do trabalho vencedor da Académie des Sciences Morales et Politiques, a sociedade acadêmica altamente competitiva, nomeado “As classes perigosas da população nas grandes cidades e os meios para melhorá-las” (Rennie, 1977). O termo classe perigosa foi usado para descrever indivíduos que foram criminosos ou com potencial para cometer crimes. Inicialmente, esses eram pobres, sem moradia e desempregados nas grandes cidades (Douglas; Burgess; Burgess; Ressler, 2013, p. 5, tradução nossa).

Os estudiosos também destacam que, historicamente, ainda que as categorias possam ajudar a identificar suspeitos, elas não são infalíveis e estão sob constante questionamento e reformulação.

A classificação de agressores começou com o trabalho estatístico. Esse trabalho inicial permitiu a comparação de incidentes criminosos com fatores, como a raça, idade, gênero, educação e espaço (Rennie, 1977). Cesare Lombroso [sic], o famoso médico italiano, é geralmente creditado como o responsável pelo início da era científica na criminologia. Em 1872 ele diferenciou cinco tipos de criminosos – o nascido criminoso, o criminoso

insano, o criminoso passional, o criminoso habitual e o criminoso ocasional (Lindesmith & Dunham, 1941) – baseados na teoria evolucionista de Darwin. As definições operacionais para os cinco grupos que foram desenvolvidos permitiu, posteriormente, que investigadores testassem empiricamente as formulações de Lambroso. A maioria de suas hipóteses e teorias provaram ser inválidas, mas o fato de que eram testáveis mostrou-se um avanço para a ciência. (Megargee & Bohn, 1979) (Douglas; Burgess; Burgess; Ressler, 2013, p. 5, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, se retomarmos a questão da classificação de criminosos que também considera o gênero como elemento crucial, seremos capazes de, ao menos, contestar tal concepção, visto que a

categoria de gênero surge de forma central para a compreensão das imagens cunhadas tanto pela literatura quanto pelos discursos médicos e criminológicos. Ela traz à tona o caráter de construção sociocultural das definições de gênero, desnaturalizando concepções arraigadas quanto ao “ser homem” e o “ser mulher”. O uso da categoria implica assim pensar estas definições em sua relação com interesses de determinados grupos sociais, que visam impor pontos de vista e modelos à sociedade como um todo (SCOTT, 1989; 2012). Ela nos permite ainda apreender as representações a partir de sua inserção em lutas simbólicas que visam definir o “ser mulher” em uma conjuntura mais ampla de desigualdade entre os gêneros (Lima, 2021, p. 314).

Além desse fator de desigualdade, a mulher efetivamente criminosa ou meramente capaz de cometer um crime é direcionada a uma subcategoria ainda mais inferiorizante e humilhante: a de desequilibrada.

As criminosas passionais, por sua vez, diferenciar-se-iam das mulheres normais pela exacerbação de seus sentimentos amorosos e desejos sexuais, “sacrificando-se pelo homem amado, violando por ele os preconceitos, os costumes e as leis sociais”. Geralmente estas mulheres cometeriam infanticídios e homicídios passionais. O crime seria para elas meio pelo qual se vingariam de sujeitos que houvessem lhes tratado mal, humilhado ou provocado ciúmes e inveja (Lima, 2018, p. 95).

Como esse cenário não se restringe apenas ao passado ou às limitações do cotidiano, a literatura passa a representar recorrentemente o homem criminoso como o ser racional que planeja e controla as suas ações em grande parte dos crimes, rendendo-se ao instinto assassino apenas quando o frenesi se torna uma incontável reação de sua natureza violenta. Muitas obras não apenas parecem recusar a indagação dessas “certezas” como costumam reforçar a aura de superioridade e poder que cercam essas figuras.

Hannibal Lecter, um dos mais famosos e cruéis assassinos da ficção, criado por Thomas Harris, é um médico com inteligência acima da média, movido por um instinto primitivo consumir carne humana, sem perder sua elegância e seu autocontrole. Até mesmo os rompantes de extrema violência, que resultam em cenas sangui-nolentas e quase animais, parecem medidos e planejados por Lecter, como uma bomba-relógio fabricada meticulosamente, com tempo e lugar para causar o maior estrago possível. A brutal cena de fuga no livro *O silêncio dos inocentes*, lançado em 1988, por exemplo, parece minuciosamente coreografada para que resulte não apenas na liberdade, mas no alívio da cólera sentida pelo personagem.

Enquanto isso, a mulher frequentemente é retratada como um ser movido pelas emoções, incapaz de ter controle sobre seus próprios pensamentos, já que são seus sentimentos que a movem. Annie Wilkes, na narrativa *Misery* (1987), do autor estadunidense Stephen King, é uma clara figuração dessa visão sexista. Embora seja engenhosa na elaboração da “prisão” que criou para manter em cativeiro o seu autor favorito, Paul Sheldon, a personagem tende a ter rompantes de choro ou de alegria, e, mais de uma vez, é quase enganada pelo protagonista para que ele consiga escapar. Inclusive, sua principal motivação é uma alucinação puramente sentimental: o desejo de ter mais livros sobre sua heroína favorita, como se ela mesma fosse uma estereotipação da mulher do século XIX inapta a separar realidade de ficção. Tudo o que ela faz é por amor ao autor, à obra e à ilusão. É o desespero de quem seria forçada a encarar a realidade que a faz perder a noção dos limites entre a humanidade e a monstruosidade.

Normalmente, mulheres são vistas como seres unicamente capazes de cometer homicídios reativos — homicídio em autodefesa, uma explosão de amor, um desequilíbrio de hormônios, um momento de histeria —, e não homicídios instrumentais, que podem ser maturados, calculados e executados a sangue-frio (Telfer, 2019, p. 16).

As duas obras supracitadas, por mais divergentes que sejam seus enredos, possuem características em comum: ambas foram produzidas no fim da década de 1980 e foram escritas por homens brancos estadunidenses de classe média com ensino superior completo. Muitos podem argumentar que o contexto histórico influenciou fortemente essas representações, o que configura tópico para um debate diferente. Neste artigo, cabe-nos outra provocação: por que ainda é possível encontrar com tanta facilidade as mesmas características em personagens femininas escritas em pleno século XXI? O que faz a figura materna a culpada mais óbvia em um cenário de violência contra crianças, ainda que não haja qualquer prova efetiva de um crime hediondo?

***All the Dangerous Things* (2023) e a persistência de representação da mulher descontrolada**

Publicado em 2023, *All the Dangerous Things*, da autora estadunidense Stacy Willingham, narra a busca de Isabelle Drake pelo seu filho desaparecido há quase um ano. Ao participar de convenções que reúnem fãs de *true crime* e de podcasts, ela tenta evitar que o caso seja arquivado e assim se destrua qualquer chance de descobrir o que aconteceu com a criança. Sem aparente arrombamento das portas de casa e com as poucas pistas apontando para ela, Isabelle precisa lidar com as desconfianças do ex-marido, dos investigadores e das pessoas de seu círculo mais próximo. Afinal, a resposta parece óbvia: o cachorro não latiu ou reagiu ao sumiço, a babá eletrônica estava sem baterias, não havendo qualquer registro da movimentação daquela noite, e a pelúcia favorita da criança fora levada; logo, dos dois adultos presentes na casa, a mãe é a única culpada plausível.

Essa linha de raciocínio é tão naturalizada e aceita que nem mesmo o investigador parece disposto a aprofundar suas suspeitas, com a certeza de que a mãe desesperada com a perda do filho se transformaria em uma nova integrante do sistema carcerário. Há uma aceitação mútua e silenciosa entre os envolvidos de que deixar a protagonista viver sua dor e desespero sem que ela chegue perto da verdade é o melhor caminho, até que um apresentador de podcast de *true crime* decide ouvir a história de Isabelle Drake com o objetivo de ajudá-la a desvendar o paradeiro de seu filho ou confirmar aquilo que as autoridades já consideram como fato: a sua morte.

É com essa tônica narrativa que a história se desenvolve e Isabelle Drake é retratada como a mulher descompensada, traço que é intensificado pela maternidade, com pensamentos tão confusos e desorganizados que nem mesmo ela acredita completamente em sua inocência. Mesmo que o leitor perceba que as “evidências” não são suficientes para qualquer dúvida concreta contra a mulher, a narrativa — construída pela voz da personagem como narradora homodiegética — insiste em apresentar a protagonista como a principal suspeita simplesmente por ser uma mãe com jornada dupla, ou seja, a combinação perfeita para a prática do infanticídio.

Isabelle Drake, a mulher triste

Inicialmente, a narradora e protagonista se apresenta como uma mulher esgotada, incapaz de dormir ou descansar verdadeiramente sem que saiba onde está o filho ou o que ocorreu com ele. O prólogo escancara para o leitor os efeitos devastadores da perda de uma criança numa mãe, devastação tão intensa que retira dela a habilidade de se ater à realidade, que a transforma em um ser semivivo que vaga e funciona superficialmente na sociedade, porque ainda está preso na última noite em que viu o filho com vida.

One whole year without a single night of rest.

One year of stumbling through life in a semiconscious dream state. One year of opening my eyes to find myself in another room, another building, without any recollection of when I got there or how I arrived.

One year of sleeping pills and eye drops and chugging caffeine by the quart-full. Of jittery fingers and drooping eyelids. Of becoming intimately familiar with the night. One whole year since my Mason was taken from me, and still, I'm no closer to the truth (Willingham, 2023, posição 34).

A contagem dos dias e a descrição da tristeza que permeia o passar o tempo mostram, pela perspectiva da própria narradora, como não há qualquer possibilidade de viver uma vida considerada normal quando se sofreu uma violência, ainda que não se saiba o nível e a gravidade de tal violência. Essa primeira percepção de si própria é também refletida na reação das pessoas em seus vídeos e entrevistas acerca do caso, e nas inúmeras participações nos eventos sobre *true crime*. Ao menos é o que a narradora interpreta na conferência particularmente difícil de que ela participa, um ano após o desaparecimento de Mason.

Chairs squeak; throats are cleared. A mousey woman in the front row is shaking her head gently, tears in her eyes. She is loving this right now, I know she is. It's like she's watching her favorite movie, mindlessly snacking on popcorn as her lips move gently, reciting every word. She's heard my speech already; she knows what happened. She knows, but she still can't get enough. None of them can. The murderers on the T-shirts are the villains; the uniformed men in back, the heroes. Mason is the victim... and I'm not really sure where that leaves me (Willingham, 2023, posição 90).

É a partir dessa incerteza sobre si mesma, de não saber seu lugar ou participação na história do desaparecimento, de não compreender bem qual é o nível de sua capacidade de destruição e autodestruição ou se ela seria usada contra o próprio filho, que Isabelle Drake se mostra não apenas como uma pessoa triste, mas potencialmente perigosa. Na verdade, a busca incessante por respostas mostra que ela sequer se importaria se fosse realmente a culpada, desde que isso trouxesse uma solução para o caso e Mason de volta à rotina de sua família. De qualquer forma, os julgamentos

na internet mostram como a opinião pode diferir de acordo com a interpretação dos fatos.

I stifle a shudder and scroll down to the comments, the real meat of the story. Already, there are dozens.

That poor woman. Can't imagine. Her talk was great!

Let's not act like she's doing this for any reason other than self-promotion.

[...]

Isabelle Drake is a baby killer. Change my mind (Willingham, 2023, posição 627).

Isabelle Drake, a mulher louca

Não existe corpo. Essa informação precisa ser lembrada constantemente durante a narrativa não apenas para o leitor, mas para os próprios personagens, que insistem em tratar o caso como um assassinato sem solução. Não existe corpo ou sequer sinal de violência física. O único indicativo de um possível assassinato é o surgimento do ursinho de pelúcia favorito de Mason, alguns dias após seu desaparecimento, no lago próximo à casa. Ainda assim, não havia traços de sangue ou qualquer outro tecido que indicasse que o corpo da criança tivesse sido desovado na água, o que mostra como a base das teorias consiste em meras especulações circunstanciais. Então, por que praticamente todos os personagens — em sua maioria homens com uma suposta figura de autoridade — parecem concordar tão unanimemente que se trata de um assassinato?

É de conhecimento comum, reproduzido por autoridades, estudiosos e curiosos sobre criminalidade, que as chances de encontrar uma criança viva após vinte e quatro horas de seu desaparecimento diminuem drasticamente, aproximando-se muito da improbabilidade. No entanto, não é apenas essa a motivação para que acreditem no assassinato de Mason. O fato de Isabelle Drake ter tido problemas com sonambulismo anteriormente e, após a fatídica noite, ter assumido um comportamento obsessivo e por vezes violento para encontrar o filho automaticamente a coloca na

posição de principal suspeita. Mais do que isso, Isabelle Drake é tratada como um incômodo, uma perturbação à paz da vizinhança.

“Leave Paul Hayes alone,” he says at last. “And as always, I’ll call you with any developments.”

He’s decided that this visit is over, then. That, once again, I’ve wasted his time. He’s made it halfway out, pulling the door shut behind him, when something comes over me that I can’t control, rising up from the pit of my belly like stomach acid.

“I didn’t kill my son!” I yell after him. “I didn’t hurt him.” (Willingham, 2023, posição 2383).

A necessidade de reafirmar constantemente que não é a assassina do filho mostra o quanto há uma insistência em descredibilizá-la e relegar a ela o papel daquela que é capaz de cometer um infanticídio. No entanto, essa persistência não é direcionada apenas àqueles que duvidam de sua inocência, mas também funciona como um lembrete a si própria de quem é e de como jamais poderia querer o mal de seu filho. Seu comportamento alterado e desorganizado, quase como uma versão sonâmbula que está acordada, não é apenas considerado suspeito, mas parece ser a única prova necessária para considerá-la culpada.

Isabelle Drake, a mulher má

Com a progressão da narrativa, Isabelle Drake não se torna apenas a mulher triste ou louca, mas possui potencial de ser má — como se o desaparecimento da criança fosse parte de seu plano, originado de uma essência particularmente malvada. Se não má como sinônimo de cruel, ela é vista como má dentro de uma visão de incapacidade. E, numa sociedade capitalista em que o desempenho de sua função é a maior qualidade de um indivíduo, a incapacidade de ser mãe e de proteger um filho é tão grave quanto a de ser mãe e feri-lo diretamente.

That’s why it’s so hard to do these talks, knowing what half of the audience is thinking. Their eyes on me, scrutinizing. Waiting for me to slip up. They think I killed

my baby: another Susan Smith or Casey Anthony, woefully unmaternal. Some of them actually think that I did it—that I smothered him in his sleep, maybe, fingers twitching after one too many restless nights—while others simply say that I was asking for it. That I didn’t do enough to keep him safe.

Either way, it always comes back to me: the mother. It’s always my fault (Willingham, 2023, posição 646).

Fora dos terrenos da ficção, Susan Smith é uma mulher estadunidense que fora condenada à prisão perpétua por intencionalmente prender seus filhos, um de três anos e outro de quatorze meses, no banco do carro e, logo após, atirar o automóvel em um lago na Carolina do Sul, matando-os afogados. De acordo com a BBC, em 2024 seu pedido de liberdade condicional fora negado. Já o caso de Casey Anthony é controverso, e seu julgamento foi fortemente influenciado pelo circo midiático. Anthony fora acusada de assassinar a filha de dois anos de idade em 2008, mas em 2011 foi considerada inocente. O caso rendeu uma série documentária chamada *Casey Anthony: a mãe mais odiada da América*, expressão que a mídia insistia em usar para se referir à mulher. Ambas são vistas como exemplos de mães desprezíveis enraizados no repertório coletivo, o que cria facilmente pontos de comparação capazes de fazer da protagonista uma mãe igualmente condenável.

Essas mulheres são, inclusive, julgadas pela própria personagem ao defini-las como “lamentavelmente antimaternais” (Willingham, 2023), como se ser mãe estivesse intrinsecamente relacionado ao cuidado. O mito de a maternidade ser relacionada ao cuidado é tão forte que a “mulher que não apresentasse o comportamento esperado de uma mãe seria considerada triste, louca ou má, segundo o jargão médico, deprimida, psicótica ou perversa. Seriam todas mães desnaturadas, ou seja, incapazes de cumprir com sua natureza materna” (Iaconelli, 2023, p. 52).

Com isso, a percepção de que a mãe distorcida e antinatural é, dentro do patriarcado, a pessoa que mais se beneficiaria com a morte de um filho é a que consolida a afirmação de Barbara Creed (2015, p. 48), em seu texto “Horror and the Monstrous-Feminine:

An Imaginary Abjection”: “the mother is already constituted as a gendered subject living within a patriarchal order and thus aware of the differences between the ‘masculine’ and the ‘feminine’ in relation to questions of desire”. Por isso, entende-se que, mesmo que haja a predileção ou aproximação para com um filho, é a maternidade que carrega a possibilidade de violência, visto que “it is clear that the figure of the mother in both the history of human sociality and in the history of the individual subject poses immense problems” (Creed, 2015, p. 53).

Sendo assim, Isabelle Drake é condenada sem provas, levada ao escrutínio popular com frequência e, inúmeras vezes, se coloca nessa posição para que não seja esquecida. Sua busca pela verdade é percebida como uma dissimulação para distrair o público de sua culpa. Seus esforços para encontrar as respostas são vistos como rompantes de instabilidade psicológica e sinais claros de sua essência violenta.

A inocência que reforça o estereótipo de descontrole

A história é encaminhada para o final com a reviravolta clássica do gênero: não só Mason está vivo como fora sequestrado pela amante do marido de Isabelle Drake e doado para uma mulher que tinha o sonho de ser mãe. A trama tenta, mas não consegue se desvencilhar da reprodução constante e até repetitiva dos princípios machistas que estavam presentes desde a primeira página. A justificativa que tranquiliza a verdadeira criminosa é a de que, por ter escolhido voltar a trabalhar e ficar fora de casa por alguns períodos, Isabelle não poderia ser uma boa mãe para o menino de qualquer forma. Então, mesmo sem cometer o infanticídio ou o sequestro do próprio filho, a protagonista ainda é condenada por escolher conciliar a maternidade com a sua carreira profissional.

O desfecho do romance de Willingham tinha potencial de oferecer uma desconstrução das características machistas e limitadoras que são direcionadas a Isabelle Drake. No entanto, ao matar a amante do ex-marido em um rompante de raiva, a protagonista

apenas reforça o estereótipo da mulher como um ser extremamente emocional, que age de forma espontânea e irracional, movida por seus sentimentos extrapolados.

I think of Valerie knowing that—knowing the truth, what she did, what she took from me—and still typing that comment anyway, dangling it in front of me before coming to her senses and erasing it forever.

I think of her looking at me in that church, head tilted to the side as she gestured to the candles flickering in the dark. The pity in her eyes—the nerve, the arrogance—and suddenly, I feel my body lunge at her before I can even realize what I’m doing, those words ringing loudly in my ears.

He’s in a better place.

I feel the sudden jolt of impact, our bodies tangling together and falling in unison until we collapse onto the coffee table and it buckles beneath us, the sound of glass shattering mixed with a sickening skull crack (Willingham, 2023, posição 4171).

Até mesmo quando cria um plano, visivelmente repleto de falhas e convenções narrativas, como uma queda e a morte pelo impacto da cabeça com a quina de uma mesa, ela reforça essa percepção que coloca a mulher — aqui a amante — como uma pessoa descontrolada e capaz de afastar uma mãe de seu filho apenas para alcançar o amor de um homem.

Além disso, sua vingança contra o marido, ao incriminá-lo pela morte da amante, é exposta mais como um ato mesquinho e de despeito por ter sido traída e rebaixada à posição de esposa que não satisfaz mais o ideal da família perfeita.

Ben looks at me and runs his hands down his cheeks, his fingers pulling at the stubble. I can’t help but stare at the handcuffs on his wrists, pinching his skin.

“Isabelle,” he says at last, his voice hoarse. “I didn’t do this.”

I think back to that morning at Valerie’s. To standing up, looking around. Her lifeless body beneath me, and the gravity of what I had done settling over everything. To blinking my eyes, trying to clear the dark spots from my vision and the spinning in my head. The realization that

it would come back to me—that it would always come back to me. The scorned wife, the desperate mother. The crazed woman who simply lost it in a frantic quest for answers.

“They found your ring beneath her couch,” I say now. “Right next to her body. Your DNA was all over her, Ben. Beneath her nails. It doesn’t look good.”

“Because we were together that morning,” he says, frustrated, ripping his hands through his hair like he’s repeated that same statement so many times before (Willingham, 2023, posição 4283).

O fato de a amante ter sequestrado o filho é exposto como a principal motivação daquela acusação e também expõe a urgência de utilizar um outro clichê para desviar da acusação, agora verdadeira, de um crime: o homem é sempre o culpado.

“Did you find out what she did to Mason?” I ask, my voice soft. “Because if you did, I wouldn’t blame you. I would have done the same thing.”

“No,” he says. “Jesus, Isabelle, I swear. I had no idea. Look: I’m sorry, I am. I’m sorry for everything. But I didn’t kill anybody.”

I look at Ben, my husband, and marvel at how well it all came together: the story I created, woven into reality as I stood in Valerie’s living room, rubbing the ring against my shirt and rolling it across the floor. As I picked at the evidence, the facts, and pieced together a narrative to explain it all away. I knew how it would look once the police found it there, ripped off in a struggle and lost in the dusty corners beneath the couch.

A married man and his mistress. I knew how the story would unfold (Willingham, 2023, posição 4297).

A potencialidade criminosa de uma mulher movida por seus sentimentos é apenas reforçada com essa resolução. A mãe pode não ser violenta contra seu filho, mas seu suposto instinto materno a torna uma fera incontrolável. É como andar em círculos; não importa o desdobramento, voltamos sempre ao mesmo ponto: mulheres como inerentemente deprimidas, psicologicamente desequilibradas e inevitavelmente perversas.

Considerações finais

Entendemos que este é um debate muito complexo e que está longe de ser finalizado. Também não consideramos os avanços que podemos perceber nos usos de estereótipos de mulheres criminosas na literatura do século XXI, em especial aquela escrita por outras mulheres. Gradativamente, têm surgido mulheres manipuladoras e extremamente racionais, capazes de enganar personagens e leitores com sua sagacidade, como a Amy Dunne, do thriller *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn.

No entanto, não podemos ignorar o fato de que personagens como Amy Dunne, normalmente, não são mães. Estas ainda parecem presas nas diretrizes de manuais de construção de seres ficcionais que espelham o pensamento ultrapassado da sociedade. Não queremos aqui afirmar que existe um plano mirabolante de usar a literatura como uma forma de perpetuação dos ideais machistas expostos, mas o que almejamos evidenciar é que existe um ciclo vicioso que alguns autores possuem aparente dificuldade de romper ou para o qual os autores penam em construir uma indagação que provoque um incômodo quanto à fórmula usada na elaboração dessas obras.

Portanto, a estrutura narrativa que depende da loucura da mulher para a criação do suspense mostra como determinados paradigmas dificilmente são rompidos, até no mundo da ficção. A associação fácil da mulher com o descontrole e a instabilidade mental promove um convencimento e uma restrição maior sobre o potencial violento do gênero feminino.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

CREED, Barbara. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. 2. ed. Austin: University of Texas Press, 2015.

DOUGLAS, John E.; BURGESS, Ann W.; BURGESS, Allen G.; RESLER, Robert K. *Crime Classification Manual: A Standard System for Investigating and Classifying Violent Crime*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

IACONELLI, Vera. *Manifesto antimaternalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

LIMA, Amanda Ribeiro Mafra. Mulheres que matam, mulheres que roubam: as representações da criminosa na literatura de crime no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do século XX). *História e Cultura*, Franca, v. 10, n. 2, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3417>. Acesso em: 21 abr. 2025.

LIMA, Amanda Ribeiro Mafra. *Sobre Marias, seus venenos e surrupios: as representações da criminalidade feminina na literatura de crime no Rio de Janeiro (1880 a 1910)*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

TELFER, Tori. *Lady Killers: assassinas em série*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

WILLINGHAM, Stacy. *All the Dangerous Things*. New York: Minotaur Books, 2023. E-book.

AN ANTI-VIOLENCE SHAKESPEARE: MACBETH AND THE PROBLEM OF A VIOLENT KING

Pedro Frazão

Introduction: Macbeth's records

There is a common—and, in a way, simpler—approach to describing the plot of Shakespeare's tragedy *Macbeth*, especially when considering the three stages into which the play is divided. The first stage deals with the rise of the great warrior Macbeth from Thane of Cawdor to King of Scotland. At this point, it is common to discuss the role of the witches' prophecies and the influence of Lady Macbeth on the decision to assassinate the then-monarch, King Duncan, allowing Macbeth to claim the throne. The second stage shows Macbeth as a tormented ruler and focuses on the acts that reveal to the rest of the court that the new king is, in a sense, unable to bear the weight of his past actions while leading the kingdom. The final stage of Shakespeare's tragedy presents the downfall of Macbeth and his wife. Here, there is room for multiple hypotheses about what caused the dramatic ending, such as the Universe reclaiming control of storylines, morality being restored, or even the intervention of a supernatural agency to preserve the legitimacy of the throne.

While these are significant and standard perceptions of the seventeenth-century play and its plot stages—because they are what, in a sense, became culturally understood by the general public, which plays a key role in shaping the cultural imaginary—we should look more deeply into some of the themes that Shakespeare embedded in *Macbeth* within the play's complexity. As a matter of fact, this paper will follow a division similar to the play, but our intention here is to discuss what is being subliminally conveyed by Shakespeare as he presents the story of Macbeth and Lady Macbeth, focusing on one of the themes that appears most frequently throughout their journey: violence. In order to do so, we must first examine Macbeth's background story and track record, investigating his path to the throne through the lens of the circumstances that enabled him to become so influential even before becoming king.

The play begins with a very rapid scene involving the three witches who later are responsible for revealing Macbeth's fate, allegedly, in the form of prophecies. The first thing we must discuss is how King Duncan is introduced to the outcome of the bloody war against Norway and the great feats performed by Macbeth. At this point, the scene does something interesting to introduce the hero of this tragedy: it anchors Macbeth's significance to his role as a warrior. However, what we are to focus on is how violence is first presented in the play through the dialogues between King Duncan and his advisors:

[Captain] [...] But all's too weak,
For brave Macbeth—well he deserves that name—
Disdaining Fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like Valour's minion carved out his passage
(Shakespeare, 1997, I. 1, v. 15-20).

“Brave Macbeth” is how the Captain refers to the main character of the play, following with a commentary on why this adjective is deserved. From this moment, we begin to understand Macbeth's reputation, as his superiors and co-fellows announce the character's campaign in the battle. Although *brave* is a word that generally

evokes a noble personality trait, it is important to note that Shakespeare also used this moment to introduce the violent dimension of the hero's background story, as it is told that he played a crucial role in a bloody crusade.

As Macbeth continues to be only mentioned by the characters in the early scenes, without properly appearing on stage, more of his personality and records are revealed. Although we are not able to fully access his past, Shakespeare's use of words in other characters' descriptions of the events related to the battle against Norway continues to build the idea that Macbeth is, indeed, a warrior that deals with his duties violently. The Captain, for instance, after calling the main character "brave", proceeds to recount how unstoppable and assertive Macbeth and Banquo were in battle, highlighting that they were able to defeat their enemies through force:

[Duncan] Dismayed not this our captains, Macbeth and Banquo?
[Captain] Yes, as sparrows, eagles, or the hare, the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons over-charged with double cracks;
So they doubly redoubled strokes upon the foe
(Shakespeare, 1997, I. 2, v. 34-38).

Again, the words used in this passage are extremely precise, as they do not allow the reader to forget that Shakespeare is stating that Macbeth is a war machine, best known for his ability to brutally end enemies. The imagery of Macbeth and Banquo as fast and voracious animals, such as eagles and lions, is carefully placed in the play, as it highlights what we may expect from Macbeth's personality: not only that he would attack violently, but mainly that these animals are symbols of power who use strength to exercise dominance. Lions are, in this sense, a great symbol to pursue a first look at Macbeth's character, because they are ultimately animals that channel all their violent force to hunt, defend and protect the pride's hierarchy. In addition to these images, the Captain also presents the warriors as "cannons", which reinforces that their role on the battleground is not to think strategically or provide support to

other pairs, but to actually strike enemies with an ultimate blast of violence, such as real cannons do.

Throughout the first scenes of Act I, we are introduced to Macbeth's records through his violent role in the war. It is, in a way, important to note that there is no mention of the main character's capacity for leadership up until this point. On the contrary, Shakespeare makes the reader aware of what Macbeth is capable of when it comes to fighting. However, it is essential to be aware that the author does not use this first part of the play to criticize Macbeth's violent behavior directly. On the contrary, we are, to a certain extent, led to think of a character that is truly "brave". It is when Macbeth himself appears that Shakespeare begins to properly develop his argument, since, from Scene III onward, we are dealing with the character's own actions rather than others' descriptions of him.

Unclever choices for prophetic lines

The three witches reappear—this time to announce the prophecies that will drive most of the play's plot. In this section, it is crucial to understand what a prophetic message truly entails, from the moment it is given to the moment it is fulfilled. That is, as previously mentioned, Macbeth will no longer be described by others but by his own actions—and the prophecies will unfold based on what Macbeth thinks of them. In this sense, we have to acknowledge that there is a stretching in the interpretation of what the witches tell Macbeth, caused by the very fact that we have been discussing: Macbeth is violent.

When we think of prophecies in literature or religion, there is a strong sense that they operate under destiny's guarantee. For example, in Homer's *Odyssey*, the hero is presented with multiple prophecies about the dangers he would face, and even how death would approach him. Or consider Oedipus, whose father had the information of what would happen to his son and wife, because the Oracle of Delphi had foretold it to him. Those who are faced with a prophecy

cannot escape from what is designed in the prediction. All they can do is wait, as their fate will always align to fulfill the prophecy.

When it comes to Macbeth, the story does not change, and the prophecies are a crucial element for us to understand how problematic the main character is. Shakespeare seems, in a way, to use the strategy of the prophetic journey to expose the problem with violent leaders, pointing that they are ultimately unfit to hold power over a kingdom. As the witches announce Macbeth's destiny, it is essential to pay close attention to what these entities are, indeed, saying, while keeping in mind the fundamental trait of a prophecy that we mentioned before: it will come true.

[Macbeth] Speak if you can: what are you?
[First witch] All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Glamis.
[Second witch] All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Cawdor.
[Third witch] All hail Macbeth, that shalt be king hereafter.
(Shakespeare, 1997, I. 3, v. 45-48).

There are various examples of prophecies in literature that were confusing, or, at least, were not clear right after delivered. However, the witches do not rely on confusion to reveal the future to Macbeth, as they told him that he is the new Thane of Cawdor and future king. If we apply our knowledge of prophecies to the play's scenario, it would be reasonable to assume that Macbeth had his destiny already traced, and, if he just waited for the throne, it would, somehow, come to him, as decided by fate. However, this is not how the play unfolds. The element that is relevant for our analysis hereafter is the role of choice in the fulfillment of a prophecy. Shakespeare places the "brave" warrior we were introduced in the first two scenes on a path of decisions where they could test his aptitude to perform the role of a leader, or of what Shakespeare believes to be one.

It is worth noting that there might be an indication that Shakespeare wanted the public to notice that Macbeth was not a complete receptacle of wisdom or intelligence. As clear as the prophecy

delivered to the main character was, the same cannot be said about of the one revealed to Banquo, as he is promised a royal future, but only his descendants are included. Although it is impossible to confirm that the "difficulty" of the prophecies was intentional, meaning that there is a certain limitation to what the main character would understand, we may consider that Shakespeare did not give Macbeth a mystery to solve, while, in a sense, he had Banquo face an unclear, intricate line in his future:

[First witch] Lesser than Macbeth, and greater.
[Second witch] Not so happy, yet much happier.
[Third witch] Thou shalt get kings, though thou be none.
So all hail Macbeth and Banquo.
(Shakespeare, 1997, I. 3, v. 63-67).

Returning to our main concern in this section: from the moment the prophecies are delivered to their respective targets until the end of the play, every new development is based on Macbeth's choices. Although many studies—such as Talukder's and Tyagi's "The Dominance of Lady Macbeth on Macbeth's Collapse in Shakespeare's *Macbeth*, A Discussion" (2023) and Harold Bloom's *The Invention of the Human* (1998)—have suggested that the main character is influenced by his wife, Lady Macbeth, and, for some of them, Duncan's assassination was a plan conceived by her, this appears to be only partially true. Lady Macbeth plays a pivotal role in shaping her husband's actions, even teasing him into conquering the throne and elaborating the entire arch of his ascent. However, it is necessary to point out that he, even before talking to her, had foreseen the assassination of the king. In a flash of thoughts, the main character accesses the scenario that he is most familiar with: violence.

Among different conceptions of what could be the reasons that would lead Macbeth to the throne—for instance, waiting for the king to die naturally—it is the idea of murder that comes to his mind. The character brings to his discussion with Banquo a sense of "suggestion", as if it were implicitly said by the witches that the murder of the king was a possible path for him to ascend, in the lines: "If good, why do I yield to that suggestion" (Shakespeare, 1997,

I. 3, v. 133) and “My thought, whose murder yet is but fantastical” (Shakespeare, 1997, I. 3, v. 138). Before that, there is no mention of this idea by Banquo or him; however, once they have the prophecy’s accuracy confirmed when Ross and Angus deliver Duncan’s decision about the new Thane of Cawdor, the incidental end of the king’s life surfaces in the dialogue.

Knowing that the prophecies are to be believed, Macbeth begins to navigate the world of choices. Soon after introducing the possibility of murder to Banquo, the character finds someone with whom he knows his intentions would resonate, be tolerated, and even potentialized: Lady Macbeth. The couple seem to share a very similar worldview, as neither can grasp the logical path of a prophecy—that is, it shall come true with or without the recipient’s intervention—and both need to seek ways to craft their future with their own hands. Although Lady Macbeth employs discourse more actively, building some form of reasoning throughout their conversations, she is still a character who reorganizes the violent aspect of her husband’s mind. Through Lady Macbeth, Shakespeare acknowledges that there is a process of thinking that requires more than mere brutality; yet, he reinforces the idea that Macbeth is not able to function under logical or intelligent procedures and is mainly driven by violence.

The choice of killing the king is not part of a carefully elaborated plan, due to two main reasons: Macbeth and his wife are desperate for power, and Macbeth is unable to deal with any kind of provocation. Lady Macbeth, as mentioned before, functions as a character who engages in deep conversations with her husband, but her excitement about becoming queen is a generous example of how power-driven she also is—which seems to prevent her from being more reasonable than Macbeth. Both had already chosen the violent path without even considering other possibilities, and their dialogues make this choice explicit. The depth of Lady Macbeth’s lines lies in the fact that she is able to deliver the right cues to her husband, building an imagery that, though violent, is almost heroic. Indeed, their discussion about whether they should murder Duncan is not about

the consequences of such an act, but rather on the mediocrity of a man that decides not to be violent to conquer the throne, and, in that aspect, Lady Macbeth knows that her husband’s most significant trait as a powerful man was being a killing machine on the battlefield. In other words, Lady Macbeth knew that her husband was nothing without the violent aspect of his personality, and questioning it would trigger Macbeth’s usual reaction: murdering.

[Lady Macbeth] What beast was’t then
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man.
And to be more than what you were, you would
Be so much more the man. Nor time, nor place
Did then adhere, and yet you would make both.
They have made themselves and that their fitness now
Does unmake you. I have given suck and know
How tender ’tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have plucked my nipple from his boneless gums
And dashed the brains out, had I so sworn
As you have done to this.
[...]
We fail?
But screw your courage to the sticking-place,
And we’ll not fail. When Duncan is asleep,
Whereto the rather shall his day’s hard journey
Soundly invite him, his two chamberlains
Will I with wine and wassail so convince
That memory, the warder of the brain,
Shall be a fume, and the receipt of reason
A limbeck only. When in swinish sleep
Their drenched natures lie as in a death,
What cannot you and I perform upon
Th’unguarded Duncan? What not put upon
His spongy officers, who shall bear the guilt
Of our great quell?
(Shakespeare, 1997, I. 7, v. 47-59; v. 59-72).

Macbeth murders King Duncan and ascends to the throne, as the prophecy had foretold. The accuracy of what the witches told him is undeniable, but the choices made are the fundamental element of Shakespeare’s critical stance on violence, as they make the one who treads this path unworthy of properly establishing himself

in leadership and power. The author henceforth will have Macbeth face the consequences of not employing more logical and ethical thinking in his choices. Even before punishing the main character, Shakespeare introduces another situation in which the lack of reason combined with Macbeth's apparent tendency to always choose violence over wisdom will make it explicit that the playwright considers violent thinking to be a condemnable trait in people in charge.

Therefore, a second prophecy related to Macbeth's death must be brought to our discussion. The character becomes king and begins to fear that he might be somehow violated just like he did to King Duncan, which unveils how damaged his capacity of reasoning is. In Act IV, Macbeth faces the prophecy that "for none of woman born/ Shall harm Macbeth" (Shakespeare, 1997, IV. 1, v. 79-80), which may lead the audience to think he would be more at ease with this prophecy than he was with the first two, as he is presented with a revelation that indicates some sort of stability in his life—at least, within what he is able to understand. However, once more, Macbeth is unable to process this kind of information without transforming it into an excuse to be violent again:

[Macbeth] Then live, Macduff, what need I fear of thee?
But yet I'll make assurance double sure
And take a bond of fate: thou shalt not live,
That I may tell pale-hearted fear it lies,
And sleep in spite of thunder.
(Shakespeare, 1997, IV. 1, v. 81-85).

The idea of murdering another person is again at the top of his mind, as he is not able to conceive any different plan to ensure what he understood of the prophecy is fulfilled. On the other hand, it is important that we note that, this time, Shakespeare used the character's own lack of interpretive capacity against him—unlike with the previous prophecies. Whereas before the author delivered straightforward prophetic lines to Macbeth in order to show us that he would not be able to comprehend them reasonably, and that he was not the receptacle of virtue that other characters believed him to be, now in this case Macbeth is fooled by his ignorance.

In a sense, it is as if Shakespeare wanted the audience to form the perception of a problematic, unworthy character, allowing Macbeth showcase his violent way of thinking in response to prophecies that required no action from him in order to be fulfilled. That is, the author may be using this narrative strategy in Act IV to prove that the main character either misunderstands any kind of information, or, at least, is constantly misled by his need to resort to acts of brutality, such as murder.

In other words, Shakespeare creates a very intricate case with *Macbeth*, ultimately questioning whether a brutal warrior can truly be a brave leader. With the second prophecy, it becomes clear that the author was developing a commentary on how leaders should act and stating that the problem with Macbeth is his reasoning limitations. Even when confronted with the prospect of his own death, the character feels compelled to reorganize the whole process in a way that he is the one who kills. The play functions, in a sense, as a means through which Shakespeare establishes that while being destined for kingship may be a prophetic, unchangeable fate, the choices that come with that kind of power need, however, to be ethically thought out and intelligently analyzed, instead of being violently focused and brutally determined.

Punishment for violent thinking

After giving form to his argument against violence through the prophecies and Macbeth's own choices, Shakespeare shifts his focus to the consequences of being a violent leader. The message behind Macbeth's downfall appears to be more than just a result of his actions—it indicates also some kind of punishment for his nature, which may be the closing statement of Shakespeare's anti-violence theses in the play. In this sense, there are two fundamental elements that highlight the punitive atmosphere in Macbeth's plot: one is the descent into madness as a response to his brutal actions, and the other concerns the character's already mentioned *cognitive* limitations.

In *Shakespeare's Freedom*, Greenblatt (2010) discusses how Macbeth fears becoming the target of the same kind of acts he had performed. It is interesting to note that the character is afraid of things he had already thought of, this being where the punitive arch begins: the descent into madness. For a warrior, killing on the battlefield is a regular procedure; however, the sense of respect and protection of superiors due to hierarchy is what usually ties these men to a certain lucidity. When Macbeth first disrupted this order by contemplating Duncan's assassination in the first act, he also broke off this connection with what had held him in the world of ethical duty.

This rupture led Macbeth to a state of mind in which he constantly believed that he would be faced with the same crimes he had committed. Even bearing this fear, however, the character tries to elaborate scenarios in which he does not have to meet the same destiny as the murdered King Duncan. In order to bring an image to this crisis the character is facing, Shakespeare uses ghost apparitions, as they are a very powerful element to represent the sense of guilt and ongoing fear of the past. However, this is not just a supernatural element invoked by the author to represent a problem from the reality that the main character has been through; on the contrary, unlike the witches, the ghosts seem made up, a result of the madness imposed on Macbeth as punishment. Although the play may not indicate that these figures are not a real manifestation of the supernatural, there are a few clues of this possibility in the scenes in which they appear, mainly concerning the other characters' reactions to the event:

[Macbeth] The table's full.
 [Lennox] Here is a place reserved, sir.
 [Macbeth] Where?
 [Lennox] Here, my good lord. What is't that moves your highness?
 [Macbeth] Which of you have done this?
 [Lords] What, my good lord?
 [Macbeth] Thou canst not say I did it; never shake
 Thy gory locks at me!
 [Ross] Gentlemen, rise, his highness is not well.
 (Shakespeare, 1997, III. 4, v. 46-52).

In "his highness is not well", Ross leaves an open door for interpretation to what is actually happening to Macbeth, in the sense that it is not a matter of acknowledging the king's discomfort, the statement carries the notion that something is off. The rest of the room appears to be also confused with Macbeth's reaction to the *empty* chair, considering such an outburst and his urgent questions—about something only he himself is noticing—rather disturbing.

Another indication of the unlikely occurrence of ghosts in these scenes is the presence of the supernatural itself. In the beginning of the play, when the witches appear to Macbeth and Banquo, it is questioned if they had seen something that did not exist or if these magical figures were real, and it is confirmed that both warriors could see and talk to them. Therefore, what Shakespeare may have done to separate what was real from what was delusional was to provide a double testimony, so that it would not be questioned by the audience. In contrast, when Macbeth begins to lose his grip on reality and is tormented by his past, nobody else was able to feel or communicate with the ghost he was seeing at the table. Still, the presence of the witches is marked on the stage directions to be something somehow otherworldly, with nature acting to build a specific atmosphere—even the weather changes, highlighting the credibility of the scene in that fictional world. On the other hand, the ghosts just have their entrance and exit signaled, with no fundamental transformation in the set, and only establishing a communication to Macbeth.

Since the ghosts may not be real elements of the supernatural in *Macbeth*, part of the punishment to the main character lies in his descent into madness. In this case, there is not only one damage being caused in Macbeth's life but two. The first one is obviously the degradation of one's mental and emotional faculties when being consumed by paranoia and symptoms of schizophrenia, as this takes away from the individual the possibility of focusing on actual problems, while also forcing this person to an extreme use of their minds to run from what they believe is haunting them. The second part of the penalty that Shakespeare imposes on Macbeth

is humiliation, for the main character, who once was considered a brave and steadfast warrior, is now someone who sees things that are not there, or, in other words, is considered to be “not well” by the rest of the nobility.

At this point in the play, it is necessary to address Lady Macbeth's health as well, because she faces similar issues to her tormented husband. Although the character participated in the process of planning Duncan's death, which could transform her into an essential part of the play's discussion of violence and greed, she begins to disappear from the public eye and from the plot right after the king's assassination. The interesting strategy of slowly having Lady Macbeth fade out until her suicide may reveal not only that this is a common trait of plays from that time but also the fact that this is, in a sense, part of the punishment that she had to face. While Macbeth deals with his hallucinations and constant fear of death, Lady Macbeth retakes her fundamental role, which is voicing the trauma and violence that her husband is not able to perform. As discussed before, her conversations with the main character are not profound in the sense of intellectuality or wisdom, but a moment for her to design and explain the role of pain and violence in their lives. However, as Macbeth begins to face his madness, constantly haunted by ghosts and paranoia, she no longer has to perform her speeches, because there are no more listeners, and the public has already understood their shared personalities.

Therefore, Lady Macbeth functions in the story as a confirmation of Shakespeare's argument about her husband's mental and emotional capacities, and, when Macbeth's faculties become fragile, her presence seems to be unnecessary. The main character's reaction to his wife's death is an element that highlights the indifference of the presence of her character in that part of the story, with Macbeth stating that it did not matter if she were alive or not, and that death would approach them anyway:

[Seyton] The queen, my lord, is dead.
[Macbeth] She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle,
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.
(Shakespeare, 1997, V. 5, v. 16-27).

After using madness to punish both Macbeth and his wife, Shakespeare delivers to the public one last event to finish his play against violent leaders. Macbeth's death is a summary of what the author was stating during the whole plot, because it mixes the excess of the main character's violent reasoning, his lack of cognitive capacity, and ultimately the need for a king that would act as an actual leader on all fronts to his kingdom, instead of just an unstoppable killing machine. The fact that his death was already anticipated in the witches' prophecy, and yet he was not able to understand the message, creates the sense of a closing statement, as if the author were putting together the pieces of his intention with the story.

In other words, Shakespeare organizes Macbeth's death in a meticulous three-part movement, revisiting each topic he wanted to address during the play. First, Macbeth dies because he failed in foreseeing the logical future of someone who is under a prophecy, and, within this context, made unethical decisions that would haunt his mind later. Second, his lifelong dependence on violent reasoning pulled him away from building a path in which he would be able to protect his mental health, as he would always prefer attacking those surrounding him rather than creating room for mutual protection. Finally, Macbeth's death was, in a sense, a way to return every violent act he had committed, because it appears in a brutal fight with Macduff, and the bloodiness of Macbeth's previous murders is performed against him. His opponent also highlighted that he was unable to understand the prophecies he had received so far,

which prepares the audience to be aware of the final consequence of being nothing more than a violent agent: a tragic death.

Conclusion: A Shakespearean Ethical Procedure

Shakespeare's works have broken time barriers when it comes to sociopolitical discourse. It is impressive to note that the author was discussing the role of violence for powerful figures as early as the seventeenth century, pointing out the finest characteristics believed to be necessary in today's politics, such as a great use of diplomacy and a sharp mind to deal with the chaos of our society. In *Macbeth*, this process of formatting what an effective leader must be—or should not be—is elevated to almost a personal manifesto, in which Shakespeare uses his art and work to demonstrate the failure of a violent idea of power.

Throughout this text, we have discussed the role of prophecies as allegories used by Shakespeare to present choices as the fundamental element of the future. When Macbeth was given his prophecies, the author made it clear that the character's decisions were what essentially mattered, because, based on them, the audience would be able to trace the character's real personality. The process of understanding the character, despite Shakespeare's regular notes on Macbeth's faculties, is, in this sense, the first sign of what the playwright believed to be a common ethical procedure for people in power. In other words, it is as if Shakespeare is designing the main lines of an ethics guide, in which the first lesson that he wanted the audience to learn is to judge leaders by their decisions, because they might reveal the person's real moral standards. As for Macbeth, the author presented us with a character whose every choice was guided by his violent, precipitate reasoning, which highlighted him as an example of what not to do according to Shakespeare's ethical convictions.

Another important aspect of Shakespeare's idea of ethics in leadership deals precisely with the strengths a leader should have. In *Macbeth*, it is essential to recognize that, prior to becoming king,

the character had the necessary attributes in order to work, given that being a warrior, in general, only requires the violent power he possessed. On the other hand, the figure of a leader is more complex than what Macbeth could ever deliver, and his record of being an extreme war machine appears not to satisfy the role he was destined to fulfill. From specific lines to situations where a more diplomatic kind of intelligence would be necessary, the author continued to write his manual on ethics for people in power, highlighting that the main character, in this case, acted repeatedly based on violence, even when he was told very simple messages—such as the prophecy that only stated that he would become king soon. Again, it is not true that Shakespeare made Macbeth a complete disaster concerning his cognitive ability, but yet the play presents numerous moments in which the author has the character operating under a very restrict and violent logic, demonstrating that he was not efficient or qualified enough to think of solutions that did not include murdering his opponents.

If the examples from Macbeth's own actions did not convince the audience that he was not much more than a violent individual, we must also consider how Shakespeare turned this into actual words. Lady Macbeth, in this case, returns to our analysis due to her involvement in some of her husband's brutal deeds, as she is the character that voices what Macbeth already was. Her presence in the play, as we discussed, is employed by the author to function as a clarifier of her husband's problematic personality, which allowed the audience, if they had not already understood this, to comprehend Macbeth beyond his actions and through words. In a sense, she was also punished for not fitting into the model of a good and ethical leader Shakespeare was outlining, but, with her death, the audience is again relying on Macbeth's desperate actions so as to judge him in the end.

The madness in Macbeth's brief reign is also an interesting topic in our discussion about Shakespeare's ethical guide. Among many punishments the author could have imposed to the main character, paranoia and constant hallucinations seem to operate

on the mind's level, which recalls the essential problem: ethics. In order to think logically and act ethically, individuals have to establish strong mental foundations. Once Macbeth murders Duncan, his torment begins: after that, he could never restore any significant trace of mental stability. Instead, he descends into madness due to his lack of ethical thinking, which sets him in a spiral of violent actions and reactions to anything around him.

Shakespeare's ethical standards for leaders are an anti-violence manifesto, in which he explains that violent thinking should not command the minds of those in power. *Macbeth*, in this case, is the channel the author used to deliver this message and, in a way, educate the audience about the dangers that a violent ruler may pose not only to the kingdom, but also to the incumbent himself. Through the play, Shakespeare dramatizes his criticism on violent leaders and voices crucial principles regarding how society should evaluate their rulers, focusing not on how famous they are for being relentless in the battlefield or any instance that mainly requires violence, but on whether they are able to act with diplomacy and be guided by ethical standards that value emotional intelligence and mental stability.

REFERENCES

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. [S. l.]: Riverhead Books, 1998.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Edited by A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TALUKDER, Ahmed Sharif; TYAGI, Amrita. The Dominance of Lady Macbeth on Macbeth's Collapse in Shakespeare's *Macbeth*, A Discussion. *Journal of Namibian Studies*, Hong Kong, v. 35, 10 Aug. 2023.

A ESTÉTICA *NOIR* DE FREDERICK KNOTT EM *WAIT UNTIL DARK* (1966)

Vanessa Cianconi

Sofri, impotente, vendo como minha consciência do tempo, minha firme resolução, meu sentido do dever e da proporção eram destruídos! E a quem devemos esse maravilhoso inferno senão a vocês? Me diga, professor, quando começou essa loucura. Quando deixamos de entender o mundo?

Benjamín Labatut

The past is not dead. It isn't even past.

William Faulkner

Espere até escurecer

A peça de 1966 *Wait Until Dark*, de Frederick Knott, originalmente dirigida por Arthur Penn, estreou na Broadway, no Ethel Barrymore Theater, no inverno nova-iorquino do mesmo ano (Wait [...], c1991-2025). A obra, que encena o escuro ao encerrar seus espectadores na sombra, traz a estética dos filmes *noir* da década de 1940 para o palco. O escuro aqui preenche todas as acepções possíveis da palavra: o sombrio, o obscuro, o duvidoso, o ilícito, o

suspeito e o desconhecido. Em cena na peça estão uma mulher cega, seu marido, uma criança, e três vigaristas que tentam, a todo custo, roubar da casa da família uma boneca — esta recheada de heroína e contrabandeada do Canadá para os Estados Unidos. Escrita em uma época de grandes mudanças sociais, a peça, que conversa com o ideal da Grande Sociedade de Lyndon B. Johnson, acaba por sucumbir à verdadeira realidade estadunidense de “estar no escuro”. Knott usa como pano de fundo a Guerra do Vietnã e flerta com a ambiguidade (ou a duplicidade) entre o ideário da Grande Sociedade e o escalar de uma guerra assentada na propaganda.

Ao lançar mão de uma estética *noir*, Knott sanciona a sentença republicana que permeia a cultura e a política norte-americanas até os dias atuais. Dessa forma, neste capítulo analiso a produção fílmica de 1982 da peça de Knott — disponível no YouTube —, dirigida por Barry Davis e produzida por Paul Heller, no tocante às escolhas de Davis ao lançar mão do *noir* para fazer com que os espectadores compartilhem a cegueira com a personagem principal (e, talvez, com o povo daquele país). Um ditado popular diz que “o pior cego é aquele que não quer ver”; logo, meu objetivo é demonstrar como isso ocorre ao observar a política por detrás da impossibilidade da Grande Sociedade, analisando os atos do governo estadunidense nos anos de 1960 e suas reverberações ao se movimentar na direção de um conflito belicoso que ajudaria a enuviar o grande palco que são os Estados Unidos da América.

Frederick Knott (1916-2002) foi um dramaturgo e roteirista inglês, famoso por *thrillers* de crime e mistério. Embora fosse de uma família inglesa abastada, Knott nasceu na China, filho de pais missionários. No ano de 1940, ele se muda para Nova York, nos Estados Unidos. Knott não foi um escritor prolífico, produzindo apenas três peças de teatro e versões de roteiros de suas obras teatrais. *Dial M for Murder* (1952), título traduzido para o português como *Disque M para matar*, é a mais conhecida de suas peças, em parte por conta do filme dirigido por Alfred Hitchcock em 1954. O autor também escreveu *Write Me a Murder* em 1960, peça que ganhou uma adaptação televisiva em 1965, e *Wait Until Dark* em 1966, traduzido para o

português como *Um clarão nas trevas*, e estrelado pela queridinha de então, Audrey Hepburn, em sua versão de 1967 para o cinema.

O enredo de *Wait Until Dark* é um tanto quanto intrincado. Uma mulher chamada Lisa entrega uma boneca cheia de sacos de heroína a um colega de viagem, o fotógrafo profissional Sam Hendrix, para que a guarde. Os vigaristas Mike Talman e Carlino chegam ao apartamento de Sam e sua esposa cega, Susy, em um porão do Greenwich Village, acreditando ser o apartamento de Lisa. Harry Roat, homem que encontrou Lisa no aeroporto, chega para persuadir Talman e Carlino a ajudá-lo a encontrar a boneca. Depois que os vigaristas descobrem o corpo de Lisa no apartamento de Susy, Roat os chantageia para que o ajudem a se livrar do corpo. Enquanto Sam está em uma missão fotográfica em Nova Jersey, os criminosos iniciam um elaborado jogo, usando a cegueira de Susy em seu favor e se passando por diferentes pessoas para ganhar a sua confiança.

Gloria, uma garota que mora no andar de cima e havia pegado a boneca para brincar, ajuda a Susy ao perceber que os três homens são criminosos. Susy descobre que o fio telefônico foi cortado e, com ajuda da menina, monta um esquema também diabólico para se proteger dos bandidos. A mulher quebra todas as lâmpadas do apartamento, exceto a luz de segurança, deixando todos no escuro — assim como ela está. Roat mata seus comparsas e ameaça atear fogo no apartamento. Susy joga um produto químico no rosto de Roat e desliga a luz de segurança, mergulhando o apartamento na escuridão. Roat usa fósforos para enxergar, mas Susy o encharca com gasolina, forçando-o a apagar o fósforo. O canalha abre a geladeira a fim de iluminar o local e ferir a dona de casa, mas ela se esconde atrás da porta da geladeira. Quando Roat se prepara para esfaqueá-la, ela desliga a geladeira, o que leva a cena à escuridão novamente. Susy esfaqueia Roat, matando-o. A polícia chega com Sam e Gloria. Susy é encontrada, ilesa, atrás da porta da geladeira, enquanto o corpo morto de Roat está no chão à sua frente.

A Grande Sociedade e a nebulosa política estadunidense

Os anos 1960 não trouxeram somente grandes mudanças sociais para os Estados Unidos, mas a continuidade de uma série de crises políticas e sociais que, para além de levar os Estados Unidos à Guerra do Vietnã, criaram atritos internacionais de alta periculosidade. Em 17 de janeiro de 1961, o presidente Dwight D. Eisenhower, no final de seu segundo mandato, tentou reduzir as rédeas da intervenção militar dos Estados Unidos em outros países, com sua advertência sobre o complexo industrial-militar. Durante os estágios iniciais da Guerra Fria, as nações ocidentais — aquelas alinhadas com os Estados Unidos — enfrentaram o bloco oriental — composto daquelas alinhadas com a URSS. As nações não alinhadas, que formaram o que veio a ser conhecido como Terceiro Mundo, foram deixadas em paz, desde que mantivessem os comunistas suficientemente sob controle: uma tolerância que ficou conhecida como “Axioma de Jacarta”, segundo o paradigma que aplicou na Indonésia. Em 1953, essa política mudou. Washington decidiu que apenas manter o comunismo sob controle não era mais uma credencial para a tolerância. Os países do Terceiro Mundo tinham de se alinhar especificamente com os Estados Unidos, o que deu origem à era dos golpes da CIA. A decisão tomada por Eisenhower não afetou apenas o outro lado do oceano, já que o primeiro golpe dado foi no Irã, mas no quintal de sua casa, a América Latina, o que levou vários países latino-americanos às ditaduras militares.

Eisenhower também autorizou o plano de invasão à Cuba, que se transformaria na malfadada tentativa de usurpação da Baía dos Porcos por um grupo de exilados cubanos que lutava contra Fidel Castro. O plano da CIA para invadir Cuba é datado de 6 de dezembro de 1960, quarenta e cinco dias antes de J. F. Kennedy ser empossado. Assim como o embargo e a invasão à Baía dos Porcos, a assinatura original do plano para assassinar Castro é de Eisenhower. Dito isso, a política secreta, mas oficial, dos Estados Unidos era derubar Castro até o final de 1960.

A eleição de John F. Kennedy representou uma esperança depois de Eisenhower, mas foi um fracasso na política externa. Kennedy retornou com a Guerra nas Estrelas, levou os Estados Unidos à Crise dos Mísseis em 1962 quando denunciou as ogivas nucleares soviéticas e, em última instância, não conseguiu resolver o problema dos supostos comunistas no Vietnã. A instalação de mísseis de médio alcance a apenas 90 milhas da costa da Flórida colocaria o leste dos Estados Unidos em risco de um ataque nuclear que poderia ocorrer em curto prazo. Kennedy abre seu discurso presidencial afirmando que o governo está vigiando o desenvolvimento militar soviético em Cuba e que há evidências da preparação de uma série de instalações de mísseis ofensivos na ilha.¹ O mais novo presidente reuniu um grupo de seus assessores mais próximos para discutir como os Estados Unidos deveriam responder ao espectro dos mísseis soviéticos em Cuba.

J. F. Kennedy é assassinado em 1963. Frank Freidel e Hugh Sidey escrevem em *The Presidents of the United States of America* (2006) que “a Grande Sociedade” foi planejada para o povo americano e compatriotas em outros lugares² por Lyndon B. Johnson. Johnson toma posse como presidente em 22 de novembro de 1963 após a morte de Kennedy. Em seus primeiros anos de mandato, ele conseguiu a aprovação de um dos mais extensos programas legislativos da história da nação, manteve a segurança coletiva e deu continuidade à crescente luta para conter a aparente invasão comunista no Vietnã. Ele promulgou as medidas que Kennedy queria à época de

1 No original: “This Government, as promised, has maintained the closest surveillance of the Soviet military buildup on the island of Cuba. Within the past week, unmistakable evidence has established the fact that a series of offensive Missile sites is now in preparation on that imprisoned island. The purpose of these bases can be none other than to provide a nuclear strike capability against the Western Hemisphere” (Kennedy, 1962).

2 No original: “‘A Great Society’ for the American people and their fellow men elsewhere was the vision of Lyndon B. Johnson” (Freidel; Sidey, 2006). Optei por traduzir como “compatriotas em outros lugares” por acreditar que há um sentido dubio no texto original, já que “fellow men” pode ser traduzido como “semelhantes” ou “companheiros”, o que me deixa em dúvida a respeito da palavra “semelhante”. O que é um semelhante ao estadunidense? Homens brancos e protestantes ao redor do mundo? O WASP (White Anglo-Saxon Protestant)?

sua morte: uma nova lei de direitos civis e uma reforma tributária. Ele conclamou a nação a “construir uma grande sociedade, um lugar onde o significado da vida do homem corresponda às maravilhas do trabalho dele”³. Johnson é eleito em 1964.

O programa da Grande Sociedade tornou-se a agenda de Johnson para o Congresso em janeiro de 1965: ele tinha como objetivo expandir os direitos civis, a radiodifusão pública, o acesso à saúde, a ajuda à educação e às artes, o desenvolvimento urbano e rural, e os serviços públicos. Ele procurou criar melhores condições de vida para os americanos de baixa renda, liderando a guerra contra a pobreza. Como parte desses esforços, Johnson assinou as Emendas à Previdência Social de 1965, que resultaram na criação do Medicare e do Medicaid. Johnson fez do programa Apollo uma prioridade nacional; promulgou a Lei de Educação Superior de 1965, que estabeleceu empréstimos estudantis com seguro federal; e assinou a Lei de Imigração e Nacionalidade de 1965, que estabeleceu as bases para a política de imigração dos Estados Unidos atualmente — as que Donald Trump tenta derrubar ao assumir o seu novo mandato. A posição de Johnson em relação aos direitos civis o colocou em desacordo com outros democratas brancos do sul. Seu legado de direitos civis foi moldado pela Lei de Direitos Civis de 1964, pela Lei de Direitos de Voto de 1965 e pela Lei de Direitos Civis de 1968. Devido à sua agenda doméstica, a presidência de Johnson marcou o auge do liberalismo americano moderno no século XX. A política externa de Johnson continuou a priorizar a contenção do aparente comunismo, inclusive durante a Guerra do Vietnã.

No entanto, duas crises primordiais vinham ganhando força desde 1965. Apesar do início de novos programas de combate à pobreza e à discriminação, a agitação e os tumultos nos guetos perturbavam a nação. Além do mais, apesar dos esforços de Johnson para acabar com a agressão comunista e chegar a um acordo, os combates no Vietnã continuaram. A controvérsia sobre a guerra tornou-se

3 No original: “to build a great society, a place where the meaning of man’s life matches the marvels of man’s labor.” (Conf. <https://www.whitehouse.gov/>)

aguda no final de março de 1968, quando ele limitou o bombardeio do Vietnã do Norte para iniciar as negociações. Johnson escolhe não concorrer à reeleição para que pudesse dedicar todos os seus esforços, sem ser impedido pela política, à busca pela paz; infelizmente ele não viveu para vê-los bem-sucedidos, morrendo repentinamente de um ataque cardíaco em janeiro de 1973. A Guerra do Vietnã termina em 1975 com a clara derrota dos Estados Unidos.

A estética *noir* no teatro de Frederick Knott

Reinhart Koselleck escreve que a transição do século XVIII para o século XIX trouxe uma mudança de percepção do tempo. As revoluções aliadas aos avanços científicos fizeram com que o tempo passasse a ser vivenciado de forma mais rápida e intensa. Mudanças na natureza e nas instituições políticas alimentavam a crença na capacidade humana de resolver problemas pela razão, de modo que, pela primeira vez, pessoas percebiam que o futuro não seria uma mera repetição do passado. O advento da ciência e suas consequências na sociedade foram catalisadores de ideologias capitalistas e do imperialismo. No mundo contemporâneo, costumamos dizer que estamos todos conectados, mas a verdade é que desde sempre estivemos ligados uns aos outros.

Em *The Theater: A Concise History* (2012), Phyllis Hartnoll e Enoch Brater lembram que a passagem dos atores de uma companhia a outra na Europa provavelmente levou a uma fertilização cruzada nos palcos, causando alguns problemas interessantes na literatura comparada quando lançam mão de uma lenda como a do Fausto, por exemplo (Hartnoll; Brater, 2012, p. 135). A estética melodramática surge na Itália em meados do século XVII, mas rapidamente se espalha pela Europa, chegando aos teatros franceses no século XVIII quase como um contraponto à estética *noir* que surge mais ou menos na mesma época.

Jean-Marie Thomasseau, em *O melodrama* (2012), escrevendo sobre o teatro setecentista francês, afirma que a burguesia aplaudiu o melodrama “porque ele reage contra os excessos do teatro

anticlerical e do teatro *noir*,⁴ importado da Inglaterra e ainda muito em voga” (Thomasseau, 2012, p. 14). Em *The Melodramatic Imagination* (1995), Peter Brooks considera que a Revolução Francesa constituiu o momento em que se eliminou aquilo que até então era sagrado e as suas instituições representativas, e que, assim, tanto a Revolução como o melodrama representariam uma vitória sobre a repressão tradicionalmente instituída — uma expressão do desejo de dizer tudo, de tornar tudo visível: “O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada deixa de ser dito” (Brooks, 1995, p. 4).⁵

Com efeito, no início do século XIX existiram na Inglaterra dois tipos de teatro: um que correspondia a um tipo de arte erudita e que era apreciado pela aristocracia, e outro que era o drama popular, que se identificava com o jacobinismo e com os movimentos políticos populares — uma representação da luta do herói de classe média contra o tirano aristocrata, novamente contra o antigo regime. Este último é um melodrama excessivamente violento e emotivo sobre uma forma de representação política que pretende encenar questões como as de poder, de tirania, de opressão e de punição. O teatro chamado de *noir* por Thomasseau é, em efeito, o teatro jacobino. Jeffrey N. Cox (2002) sublinha o caráter paradoxal do drama jacobino, chamado de gótico pelo professor da Universidade do Colorado, na medida em que este foi simultaneamente uma fantasia e a forma mais popular de representação no palco das grandes contendas ideológicas da época. A política nunca saiu do palco.

A estética *noir*, me parece, é uma estética política. Philip Simpson (2010) e James Naremore (1995-1996) definem o *noir* como um gênero

4 Em nota no próprio livro de Thomasseau (2012, p. 14): “Teatro de terror que se caracteriza por uma visão pessimista, sombria, tensa”. O teatro *noir* nada tem a ver com o cinema *noir* da década de 1940. O teatro *noir* para o professor francês seria uma reprodução do teatro jacobino, ou seja, um teatro gótico. Um equívoco na tradução para o português do livro de Thomasseau leva o leitor a confundir o *noir* com a poética gótica inglesa. Interessante notar que na versão original em francês o termo usado é realmente *noir*.

5 No original: “The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid”.

estadunidense com origem no pós-Segunda Guerra Mundial e ecos na ficção *pulp* dos anos 1920 e 1930. O gênero é uma síntese entre o detetive *hard-boiled* e o expressionismo alemão, em uma atmosfera pessimista de um universo sombrio e desprovido de significado, com espaços escuros e sombrios como seus personagens.⁶ Joan Copjec, na introdução de *Shades of Noir: A Reader* (1993), chama a atenção para o *noir* estar voltando às telas. O que para os especialistas parecia ser um gênero de época historicamente limitado aos anos anteriores e posteriores à Segunda Guerra Mundial, na verdade, voltava com toda a força quando Copjec organizou seu *Reader* em 1993.

Hegel (2021, p. 555), em seu *Curso de estética*, escrevendo sobre a poesia dramática, aponta que “o drama, que, tanto pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte”. Para o pensador alemão, o “teatro é um gênero superior, pois apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real, cujo resultado deriva tanto do caráter íntimo das personagens que a efetuam como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca” (Hegel, 2021, p. 555). Justamente no teatro é que o retorno do *noir* se faz mais óbvio. O recrudescimento do mundo se faz visível no que Hegel chamou de **ação real**, e é nela que se dá o encontro com Antonio Gramsci (2017, p. 35) quando este afirma que “o velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer. Neste claro-escuro, surgem os monstros”. É no claro-escuro do teatro de Frederick Knott dos anos 1960 — quando a Grande Sociedade de Johnson era posta à prova — que o teatro *noir* do dramaturgo aparece para expor o lado sombrio da política estadunidense.

David Reid e Jayne L. Walker, em “Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the Abandoned City of the Forties” (1993), lembram que a mais comum interpretação do que é um filme *noir* é uma espécie

6 No original: “Whatever noir ‘is,’ the standard histories say it originated in America, emerging out of a synthesis of hard-boiled fiction and German Expressionism. The term is also associated with certain visual and narrative traits, which some commentators have tried to localize in the period between 1941 and 1958. Others contend that *noir* began much earlier and never went away” (Naremore, 1996, p. 12).

de alegoria sombria do pós-guerra dos anos 1940 como um tempo economicamente inviável. Da mesma forma, Sylvia Harvey, em “Woman’s Place: The Absent Family of Film *Noir*” (1980), explicita que:

os fatos difíceis da vida econômica são transmutados, nesses filmes, em estados de espírito e sentimentos correspondentes. Assim, os sentimentos de perda e alienação expressos pelos personagens do filme *noir* podem ser vistos como o produto tanto da depressão do pós-guerra quanto da reorganização da economia americana (Harvey, 1980, p. 26).⁷

Também é no texto da pesquisadora que se toma o contato inicial com a deformação do texto *noir* como circular e que define o tropo de si mesmo como um

produto do que é anormal e dissonante. E as dissonâncias, a sensação de desorientação e desconforto, embora frequentemente presentes no nível do enredo e do desenvolvimento temático, são, talvez, mais importantes, sempre uma função do estilo visual desse grupo de filmes. O desequilíbrio é o produto de um estilo caracterizado por uma composição de quadros desequilibrada e perturbadora, fortes contrastes de claro e escuro, a prevalência de sombras e áreas de escuridão dentro do quadro, a tensão visual criada por ângulos de câmera curiosos e assim por diante. [...] As dissonâncias visuais que caracterizam esses filmes são as marcas das contradições ideológicas que formam o contexto histórico a partir do qual os filmes são produzidos (Harvey, 1980, p. 22-23).⁸

Vê-se, então, uma rápida transposição da estética *noir* das telas do cinema para os palcos estadunidenses da década de 1960. A influência política e ideológica no filme *noir* dos anos 1940 e em todo o seu

7 No original: “The hard facts of economic life are transmuted, in these movies, into corresponding moods and feelings. Thus the feelings of loss and alienation expressed by the characters in film *noir* can be seen as the product both of post-war depression and of the reorganization of the American economy”.

8 No original: “The defining contours of this group of films are the product of that which is abnormal and dissonant. And the dissonances, the sense of disorientation and unease, while frequently present at the level of plot and thematic development are, more importantly perhaps, always a function of the visual style of this group of films. Disequilibrium is the product of a style characterized by unba-

“renascimento” nas décadas seguintes se faz óbvia quando o teatro re-produz esta estética no tocante à sua alegoria sombria da nova realidade estadunidense durante a Guerra do Vietnã. É possível afirmar que o obscuro nos palcos não estava somente no pós-guerra, mas no decorrer da guerra. As ansiedades sobre o futuro de uma possível Terceira Guerra Mundial eclodiam nos Estados Unidos enquanto seus políticos caçavam moinhos combatendo comunistas ao redor do mundo.

Cena escura

A peça de Knott sob escrutínio, fortemente influenciada pelo estilo de filme *noir*, coloca em cena uma Nova York perigosa e pessimista, cheia de cidadãos defeituosos que precisam tomar decisões morais enquanto se tornam mais perigosos e ameaçadores do que os próprios criminosos que povoam a peça. A rubrica inicial explica a ideia do dramaturgo sobre a dinâmica do palco:

Na parede esquerda (palco esquerdo) há duas janelas. Elas estão no alto da parede. Elas têm grades do lado de fora. No interior, há venezianas e uma espécie de blackout completo que pode cobrir as duas janelas (ou seja, quando Sam quiser usar toda a sala como seu *darkroom*) (Knott, 1995, p. 4).⁹

A cena se passa em um apartamento de subsolo em Greenwich Village, naturalmente com pouca iluminação. As duas janelas que dão para a sala de estar do casal são protegidas com grades e cobertas por venezianas que dão ao ambiente um ar sombrio enquanto esse jogo claro-escuro traz para o palco a atmosfera dos filmes *noir*. Na adaptação filmica analisada, a escolha do diretor foi por repetir

lanced and disturbing frame composition, strong contrasts of light and dark, the prevalence of shadows and areas of darkness within the frame, the visual tension created by curious camera angles and so forth. [...] The visual dissonances are that are characteristics of these films are the mark of those ideological contradictions that form the historical context out of which the films are produced”.

9 No original: “In the left wall (stage left) are two windows. They are high up in the wall. They have bars outside. Inside are Venetian blinds and there is a complete blackout arrangement of some sort which can cover both windows (i.e., when Sam wants to use this whole room as his darkroom.)”.

o que já havia sido feito na estreia da peça em Nova York, quando os espectadores foram colocados completamente no escuro por quase todos os trinta minutos finais. O palco é inicialmente escurecido: “Na abertura: O palco está escuro, exceto pela luz que entra pelas venezianas (que estão abertas) e pela luz que vem de baixo da porta do salão. (As luzes do saguão vêm de fora)” (Knott, 1995, p. 4).¹⁰

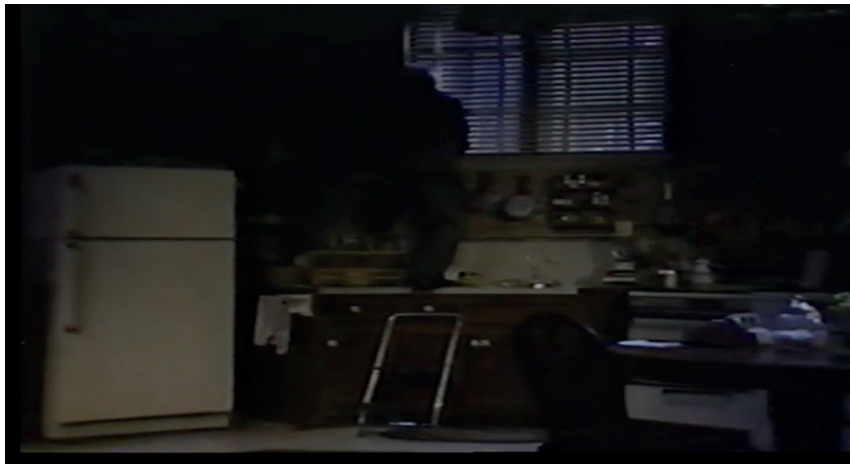
A FIGURA 1 mostra o palco e Carlino olhando através das venezianas para a rua. A cena escura suscita, de início, ansiedade no espectador que olha, meio atônito, para o que está por acontecer. No ato 1, cena 1, quem assiste entende que a protagonista de *Wait Until Dark* é cega, e que ele, espectador, começa a dividir o mundo com ela, assistindo à peça a partir da perspectiva de Susy. Os personagens continuamente acendem e apagam as luzes de cômodos adjacentes ao principal, bem como se escondem nas sombras da sala, o que chama a atenção para uma das características visuais do filme *noir*: as cenas em contraste.

Foreshadowing é, de alguma forma, também evidente na peça de Knott. A cena 1 apresenta Mike, Carlino e Roat, no apartamento do casal, conversando sobre uma mulher chamada Lisa, que, supostamente, é a mandatária do crime. Os bandidos procuram a boneca — aquela recheada de heroína contrabandeada do Canadá — enquanto descobrem que Lisa fora assassinada, pelo próprio Roat, dentro do apartamento de Susy, e seu corpo ainda está escondido no quarto. A discussão inicial também é conduzida com uma auto-consciência irônica ao mostrar aos espectadores que eles estão, de fato, no escuro. A ironia está no não saber, no não ter certeza do que está prestes a acontecer. Em uma época em que ilusões necessárias faziam parte da vida da população, que controlar a opinião pública era facilmente feito através da mídia, e que os Estados Unidos recorriam frequentemente à violência para “restaurar a democracia”, não é de surpreender que o teatro político de então trouxesse para o palco uma necessária dose de ironia. Para Noam Chomsky,

10 No original: “On rise: The stage is dark except for lighting coming through the Venetian blinds (which are open) and light from under the hall door. (The hall lights are from outside)”.

Em casa, são necessários meios mais sutis: a manufatura do consentimento, enganando as massas estúpidas com “ilusões necessárias”, operações secretas que a mídia e o Congresso fingem não ver até que tudo se torne óbvio demais para ser suprimido. Em seguida, passamos para a fase de controle de danos para garantir que a atenção do público seja desviada para patriotas excessivamente zelosos ou para os defeitos de personalidade de líderes que se desviaram de nossos nobres compromissos, mas não para os fatores institucionais que determinam o conteúdo persistente e substantivo desses compromissos. A tarefa da Imprensa Livre, em tais circunstâncias, é levar os procedimentos a sério e descrevê-los como um tributo à solidez de nossas instituições de autocorreção, que eles protegem cuidadosamente do escrutínio público (Chomsky, 1989, p. 19-20).¹¹

Figura 1 – Carlino olhando através das venezianas para a rua



Fonte: Knott (1982)

11 No original: “At home, more subtle means are required: the manufacture of consent, deceiving the stupid masses with ‘necessary illusions’, covert operations that the media and Congress pretend not to see until it all becomes too obvious to be suppressed. We then shift to the phase of damage control to ensure that public attention is diverted to overzealous patriots or to the personality defects of leaders who have strayed from our noble commitments, but not to the institutional factors that determine the persistent and substantive content of these commitments. The task of the Free Press, in such circumstances, is to take the proceedings seriously and to describe them as a tribute to the soundness of ourself-correcting institutions, which they carefully protect from public scrutiny.”

A escolha de Knott ao escurecer o palco e enuviar a visão do espectador (que provavelmente não é emancipado, nos termos de Jacques Rancière) se mantém por toda a peça. De acordo com Chomsky (1989), existe um pressuposto subjacente de que há uma ordem internacional estável que precisa ser defendida pelos Estados Unidos. Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos propuseram construir um sistema global que seria dominado por eles mesmos ao efetivamente controlar a produção mundial de energia e organizar um sistema mundial em que seus vários componentes cumpririam suas funções como centros industriais dentro de uma estrutura geral da ordem que, obviamente, seria controlada pelos estadunidenses, algo que teria como resultado o controle do país pelas *big techs* da contemporaneidade.

O conceito de defesa norte-americano se baseava em quando e como eles seriam livres para exercitar sua vontade sobre o resto do mundo sem a interferência soviética. O povo precisava ser mobilizado para a causa contra o comunismo. O pensamento ideológico contrário ao comunismo serviu de catalisador para muitas atrocidades perpetradas pelo governo estadunidense. Chomsky (1989) elicit que as operações de controle do pensamento, neste caso de lavagem cerebral doméstica, geralmente começam antes de alguma crise. A Guerra do Vietnã e os movimentos populares da década de 1960 serviram para provocar preocupações semelhantes. Os habitantes do território inimigo precisavam ser controlados e suprimidos para restaurar a habilidade das grandes corporações norte-americanas para competir no mercado internacional diverso. Segundo Chomsky (1989, p. 32-33),

Os jovens, em particular, tiveram que ser convencidos de que deveriam se preocupar apenas consigo mesmos, em uma “cultura do narcisismo”; cada pessoa pode saber, em particular, que a suposição não é verdadeira para ela, mas em um momento da vida em que se está inseguro sobre a identidade pessoal e o lugar social, é muito tentador se adaptar ao que o sistema de propaganda afirma ser a norma.¹²

12 No original: “Young people in particular had to be convinced that they must be concerned only for themselves, in a ‘culture of narcissism’; every person may

Interessante notar como o discurso no decurso ou no pós-guerra se repete no discurso da guerra cultural que é travada na contemporaneidade. A cultura do narcisismo, nota-se, sempre foi algo integrado ao caráter estadunidense desde sua formação como nação nos ideários nacionais da “Cidade na Colina” (1630), de John Winthrop, e no “Self-Reliance” (1841), de Ralph Waldo Emerson.

O primeiro ato da peça de Knott ameaça encerrar o espectador no escuro, mas é somente no segundo ato que ele é realmente colocado ali. A FIGURA 2 mostra Susy ao chegar em casa. Por ser cega (ela entra em casa usando uma bengala como guia), Susy não precisa acender as luzes da casa. A cena permanece escura.

Figura 2 – Susy ao chegar em casa



Fonte: Knott (1982)

A cena 2 começa em um *darkroom*, logo, o espectador permanece no escuro. Sam, fotógrafo, usa o quarto escuro para revelar suas fotos. Quando a luz é acesa, a única iluminação natural vem através de uma persiana que a própria Susy havia aberto. Novamente a rubrica no início da cena 2 descreve a escuridão do palco:

know, in private, that the assumptions are not true for them, but at a time of life when one is insecure about personal identity and social place, it is all too tempting to adapt to what the propaganda system asserts to be the norm”.

Na subida: Embora ainda esteja claro do lado de fora, o palco está completamente escuro, pois Sam agora está usando o quarto como sua câmara escura, ou seja, o *blackout* está fechado sobre as duas janelas, as duas portas estão fechadas, as luzes estão apagadas no corredor e no quarto (cortinas fechadas no quarto), etc. Portanto, não podemos ver nada. Durante vários segundos, só ouvimos Sam e Susy [...] (Knott, 1995, p. 20).¹³

Figura 3 – Escuridão no palco



Fonte: Knott (1982)

O segundo ato da peça começa com as venezianas totalmente fechadas. Vale notar que Knott brinca com as venezianas a fim de dar à cena uma imagem com o efeito do claro-escuro comum ao *noir*, mas que também pode mostrar a dicotomia entre conhecer os fatos ou ser ludibriado pela propaganda. As alterações no set entre os dois atos, como em “Ambas venezianas estão fechadas”¹⁴ (Knott, 1995, p. 42), servem somente para fazer o espectador

13 No original: “On rise: Though it is still light outside, the stage is completely blacked-out, for Sam is now using the room as his photographic darkroom, i.e., the black-out arrangement is over both windows, both doors are closed, lights off in hall and bedroom (drapes closed in bedroom), etc. So we can see nothing. For several seconds we only hear Sam and Susy”.

14 No original: “The Venetian blinds are both closed”.

entender que não haverá mudança real no que ele consegue enxergar na cena — e talvez no país.

Ao final da cena 1, Susy e Gloria preparam o palco para, definitivamente, escurecer a visão do espectador e, claro, conseguir se livrar de Roat.

Figura 4 – Roat com a vela na mão



Fonte: Knott (1982)

A cena 3, que é a última do ato 2, é praticamente no completo escuro. Em uma nota do autor, entende-se o que Knott tinha como objetivo:

Durante os seguintes períodos de blackout completo, é essencial que o público possa ouvir o que está acontecendo, mas não veja nada. [...] Ouvimos o som de uma chave quando Susy a retira da porta do quarto. O primeiro passo de Roat é ir em direção à parede dos fundos para pegar sua faca. Nós o ouvimos procurando desajeitadamente a parede. Em seguida, ouvimos Susy falar; ela agora foi para o cofre (Knott, 1995, p. 71).¹⁵

15 No original: “Author’s note: During the following periods of complete bla-

A visão que o espectador tem a partir desta cena é bem representada pela FIGURA 3 e pela FIGURA 4. Ele é colocado totalmente no escuro enquanto ouve o movimento dos personagens sem de fato ser capaz de enxergar nada. O espectador é colocado em um tipo de *suspension of disbelief* [suspensão de descrença] que gera angústia por não se ter certeza do que pode acontecer. Ele é capaz de escutar barulhos, às vezes suspeitar do que está acontecendo no palco, mas não consegue enxergar a cena. O jogo de cena claro-escuro é sempre suspeito. Política é teatro, assim como teatro é política.

O palco suspeito em cena: à guisa de conclusão

Wait Until Dark é uma peça que, ao apagar das luzes do palco, acende uma dúvida em seu espectador: a quem devemos esse maravilhoso inferno senão ao esboço de nação que uma vez foram os Estados Unidos? Quando começou essa loucura? Quando deixamos de entender o mundo? Ao corromper a citação de Labatut, pois ela não é diretamente sobre a política estadunidense, põe-se em xeque o sistema da propaganda repetido à exaustão no país. Provavelmente nunca iremos entender o mundo; ficaremos sempre no escuro, na dúvida, perdidos em um limbo inquietante de onde não se consegue escapar. Mas um bode expiatório, um inimigo necessário — de mãos dadas ao que Noam Chomsky chama de “ilusões necessárias” — desvela-se na figura do “outro” demonizado pela propaganda, que “ameaça” aquele país.

Ao usar como pano de fundo a Guerra do Vietnã e flertar com a ambiguidade entre o ideário da Grande Sociedade desde sempre buscado pelos estadunidenses — afinal de contas, eles ainda são a “Cidade na Colina” — e também com o escalar de uma guerra fundada na propaganda, Frederick Knott serpenteia entre a irracionalidade da cena escura e a impossibilidade de se entender o mundo.

ckout, it is essential that the audience can hear what goes on but see nothing at all. [...] We hear the sound of a key as Susy takes it out of bedroom door. Roat’s first move is to the back wall to retrieve his knife. We hear him clumsily searching the wall. Then we hear Susy speak, she has now moved to the safe”.

A suspeição existente ao lançar mão da estética *noir*, colocando seu espectador no escuro, faz com que Knott sancione a sentença republicana que permeia a cultura e a política norte-americanas através da manufatura do consentimento, enganando as massas estúpidas com “ilusões necessárias”. A cena escura do dramaturgo expõe, então, a não existência de uma Grande Sociedade para todos os cidadãos estadunidenses.

REFERÊNCIAS

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CHOMSKY, Noam. *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Boston, MA: South End Press, 1989.

COPJEC, Joan (ed.). *Shades of Noir: A Reader*. New York: Verso, 1993.

COX, Jeffrey N. English Gothic Theater. In: HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge*

Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 129.

FREIDEL, Frank; SIDEY, Hugh. *The Presidents of the United States of America*. Washington, D.C.: White House Historical Association, 2006. Disponível em: <https://obamawhitehouse.archives.gov/1600/presidents/lyndonbjohnson>. Acesso em: 23 mar. 2025.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere, volume 1: introdução ao estudo da filosofia, a filosofia de Benedetto Croce*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

HARTNOLL, Phyllis; BRATER, Enoch. *The Theater: A Concise History*. New York: Thames & Hudson, 2012.

HARVEY, Sylvia. Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. In: KAPLAN, Ann (ed.). *Women in Film Noir*. London: BFI Publishing, 1980.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Robeiro. São Paulo: Editora WMF, 2021.

KENNEDY, John F. [Discurso sobre a Crise dos Mísseis em Cuba], 22 Oct. 1962. Disponível em: https://loveman.sdsu.edu/docs/1962Kennedy_missilecrisisspeech.pdf. Acesso em: 17 jan. 2025.

KNOTT, Frederick. Wait Until Dark. In: KNOTT, Frederick. *Frederick Knott Papers*. [S. l.]: General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1966. (Series II: Writings, 1927-2002).

KNOTT, Frederick. *Wait Until Dark*. [S. l.: s. n.], 1982. 1 vídeo (1 h 56 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hA8nY-QRCos&t=6096s>. Acesso em: 17 jan. 2025.

KNOTT, Frederick. *Wait Until Dark*. New York: Dramatists Play Service, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Sediments of Time: On Possible Histories*. Stanford: Stanford University Press, 2018.

NAREMORE, James. American Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly*, v. 49, n. 2, p. 12-28, 1995-1996.

REID, David; WALKER, Jayne L. Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the Abandoned City of the Forties. In: COPJEC, Joan (ed.). *Shades of Noir: A Reader*. New York: Verso, 1993.

SIMPSON, Phillip. Noir and the Psycho Thriller. In: HORSLEY, Lee; RZEPKA, Charles J. *A Companion to Crime Fiction*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.

THE WHITE HOUSE. Disponível em: <https://trumpwhitehouse.archives.gov/about-the-white-house/presidents/lyndon-b-johnson/>. Acesso em: 30 mar. 2025.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WAIT Until Dark. *Playbill: A Trusted Theatre Resource Since 1884*. [S. l.: s. n.], c-1991-20245. Disponível em: <https://playbill.com/production/wait-until-dark-ethel-barrymore-theatre-vault-0000004361>. Acesso em: 10 jan. 2025.

LENDO O ARQUIVO MORTO: APONTAMENTOS PARA UMA POÉTICA DOS CRIMES ESQUECIDOS

André Cabral de Almeida Cardoso

O que proponho fazer nas poucas páginas que seguem é um brevíssimo apanhado de alguns temas, imagens e conteúdos simbólicos relacionados à investigação ficcional de crimes cometidos no passado, mas que permaneceram ocultos, esquecidos, ou sem solução: os chamados *cold cases*, no vocabulário das narrativas criminais em língua inglesa. Meus apontamentos irão se limitar a um pequeno conjunto de romances detetivescos publicados nas últimas décadas nos Estados Unidos e no Reino Unido, embora a ficção em torno de *cold cases* seja bastante extensa e abrangente, incluindo séries de televisão e *streaming* dedicadas exclusivamente a esse tópico.¹ Nesse tipo de relato, a elucidação do crime significa também descobrir uma ligação mais ampla entre o presente e o

1 Alguns exemplos são *Waking the Dead* (Grã-Bretanha, 2000-2011), *Cold Case* (EUA, 2003-2010), *Cold Justice* (EUA, 2013-), *Unforgotten* (Grã-Bretanha, 2015-), *Okura* (Japão, 2024) e a série de filmes *Departamento Q* (Dinamarca, 2013-2018).

passado (Hopkins, 2021, p. 1), levantando questões relacionadas à preservação da memória, à relação entre a experiência pessoal e a história, e à montagem de arquivos — sendo estes, sob a forma da documentação reunida durante a investigação original, um elemento central da nova investigação que é objeto da narrativa e que se configura, portanto, como uma obsessiva releitura dos registros do passado. Assim, a delimitação do conjunto de obras a ser abordado aqui visou reunir um número de textos representativos que pudessem não só ser discutidos no espaço de um breve ensaio, mas que pudessem também dar indicações de como se encara a construção da memória e da história no contexto contemporâneo.

Apesar de me concentrar em romances detetivescos, gostaria de introduzir minha discussão com alguns comentários a respeito de uma passagem retirada de um texto pertencente a um outro gênero narrativo, mas que levanta alguns aspectos da relação entre passado e presente que servirão como uma espécie de fio condutor da análise que desenvolverei aqui. Trata-se do último parágrafo do conto “The Giant Wistaria” (“A glicínia gigante”), de Charlotte Perkins Gilman, mais conhecida por outro conto de sua autoria, o célebre “The Yellow Wallpaper” (“O papel de parede amarelo”):

Houve um outro silêncio depois disso, interrompido por um grito dos trabalhadores. Eles haviam retirado o piso e as paredes laterais da velha varanda, de modo que a luz do sol agora se derramava nas pedras escuras do fundo do porão. E lá, presos nas garras sufocantes das raízes da grande glicínia, estavam os ossos de uma mulher, de cujo pescoço ainda pendia uma pequena cruz escarlate presa a um fino cordão de ouro (Gilman, 2022, p. 137-138, tradução minha).²

O que chama a atenção nessa passagem é a construção de um ambiente claustrofóbico em que o fato cotidiano da reforma de

uma varanda leva à descoberta chocante de um esqueleto sepultado em um buraco estreito, como a indicar que a normalidade do dia a dia se assenta sobre a escuridão misteriosa da terra, sendo moldada pela ação de forças ctônicas a que o esqueleto e as raízes da árvore estariam de alguma forma associados. A glicínia gigante do título, que em princípio poderia funcionar como um símbolo de vida e beleza (o conto se inicia no momento em que ela é plantada, mais de cem anos antes do tempo presente da narrativa, de modo que a vemos pela primeira vez como um frágil broto), torna-se uma agente sufocante da morte, como se ela própria fosse a responsável pelo assassinato e ocultamento do corpo cujos resquícios se encontram emaranhados em suas raízes. Essa simbologia cruzada decorre da própria temática do relato, que é resumida de forma alegórica nessa última imagem.

“The Giant Wistaria” é uma história de fantasma – o conto foi publicado originalmente em 1891, no final de um período em que esse tipo de narrativa havia atingido uma enorme popularidade. Como boa parte das histórias de fantasma, o relato de Gilman se estrutura como uma espécie de *cold case* sobrenatural: três casais de amigos passam o verão em uma antiga casa colonial, cuja fachada é praticamente coberta por uma gigantesca glicínia. A frustração dos amigos com a ausência de fantasmas numa casa que tinha tudo para ser assombrada é logo compensada por uma série de ruídos sem explicação e a visão – tomada por um sonho – de uma jovem carregando um volume em seus braços e com uma pequena cruz vermelha pendurada no pescoço, revirando freneticamente as gavetas de uma cômoda. A mesma aparição surge junto a um poço abandonado no porão da casa, desta vez agarrada à corrente que puxa o balde com água. Ao reproduzir a ação do espectro – que por sua vez já é a reprodução alucinatória de um evento do passado –, os amigos trazem à tona os restos de um bebê recém-nascido que tinha sido atirado no fundo do poço. Logo depois disso, o conto se encerra com a descoberta do esqueleto debaixo da varanda.

O mistério dos dois esqueletos — dá-se a entender que se trata de mãe e filha — nunca chega a ser completamente esclarecido,

2 No original: “There was another silence at this, broken by a cry from the workmen. They had removed the floor and the side walls of the old porch, so that the sunshine poured down to the dark stones of the cellar bottom. And there, in the strangling grasp of the roots of the great wistaria, lay the bones of a woman, from whose neck still hung a tiny scarlet cross on a thin chain of gold”.

mas o prólogo do conto, que mostra a moça da cruz escarlate implorando à mãe para ficar com a criança, nos permite reconstituir o que aconteceu até certo ponto. Ainda na época da colônia puritana, a jovem engravidara solteira, e seu pai, a fim de encobrir o escândalo, iria levá-la de volta para a Inglaterra e forçá-la a se casar com um primo, enquanto o bebê seria entregue para adoção como um enjeitado. A sua aparição como fantasma séculos mais tarde revela que ela tentara fugir com a criança, mas tanto ela como o bebê acabaram sendo mortos — provavelmente pela própria família —, tendo seus corpos ocultados no poço e no porão debaixo da varanda.

A imagem que encerra a narrativa, portanto, pode ser interpretada como uma denúncia: a sociedade que surgiu do broto plantado pelas primeiras comunidades puritanas na América — o conto se abre justamente com a mãe repreendendo a jovem da cruz por estar mexendo com a glicínia recém-transplantada da Inglaterra — cresceu fincada no crime da intolerância, da repressão contra a mulher e da violência patriarcal. Por si só, esse retorno aos primeiros anos da colonização é um exemplo de como o passado puritano forneceu uma das bases para a criação de um poderoso imaginário gótico tipicamente estadunidense; como Allan Lloyd Smith (2012, p. 163-164) observa, os próprios puritanos representavam o conflito entre o bem e o mal, assim como os terrores reservados aos pecadores, em termos muito próximos daqueles que mais tarde seriam consolidados pela estética gótica. No entanto, para além disso, tanto a imagística sombria do conto de Gilman como a evocação do horror através da espectralidade são uma manifestação distorcida de traumas históricos que se recusam a ficar relegados ao passado e voltam à tona, neste caso num retorno literal dos corpos de suas vítimas. Como Joel Faflak e Jason Haslam (2016, p. 14, tradução minha) argumentam, essa é uma tendência do gótico americano, que fala de “um romance familiar mais amplo em que a provação pessoal assume a escala de um trauma sociopolítico”.³ O esqueleto emaranhado

3 No original: “[...] broader national family romance in which personal ordeal is writ large as sociopolitical trauma”.

nas raízes da glicínia gigante é, então, a marca visível da conversão de um crime particular em um crime histórico de caráter coletivo.

O exemplo de “The Giant Wistaria” mostra não só a relação da ficção detetivesca do *cold case* com a tradição das histórias de fantasma vitorianas, mas também a facilidade com que pode se tornar uma representação metonímica da história. De fato, a poderosa imagem que encerra o conto funciona como uma alegoria do processo de ocultamento, esquecimento e redescoberta que caracteriza tanto a memória individual quanto a elaboração do registro histórico. No entanto, como já vimos, trata-se de uma visão extremamente goticizada desse processo, o que lhe confere características próprias que também estarão presentes nas narrativas do arquivo morto. Como Catherine Spooner (2010, p. 245) observa, aquela que costuma ser considerada a obra inaugural da tradição gótica — *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole — se inicia com uma espetacular aparição sobrenatural que age como a lembrança de um crime cometido muitos anos antes do início do romance, mas que continua a exercer uma influência dramática. Sendo assim, a ficção detetivesca e o gótico teriam uma estrutura semelhante, montada a partir de uma profunda preocupação com o retorno do passado (Spooner, 2010, p. 248) — ou seja, com o poder da história de moldar, muitas vezes de forma oculta, a experiência vivida no presente. Como em “The Giant Wistaria”, o corpo desenterrado não só tem a função de recordar que um crime foi cometido, como também o seu aspecto monstruoso, a sua condição de objeto amaldiçoado, é uma marca de um rompimento da ordem que tem o potencial de contaminar todo o tecido social. O choque do esqueleto enredado nas raízes da glicínia, sucedendo-se à descoberta dos restos do bebê no poço, aponta o excesso que caracteriza a escrita gótica⁴ e sugere não só uma quebra dos limites da ordem moral e racional (Botting, 2005, p. 15), mas uma sobrecarga simbólica

4 Para Fred Botting (2005, p. 1), o gótico “significa uma escrita do excesso” (“Gothic signifies a writing of excess”). Catherine Spooner (2010, p. 253) observa que esse mesmo excesso está presente em narrativas criminais goticizadas, seja no exagero do próprio crime, seja na maneira como a história é contada.

que permite o estabelecimento de toda uma rede de associações, de modo que o corpo trazido à tona frequentemente extrapola a si mesmo na quantidade de sentidos que pode gerar.

Em um plano mais imediato, a ruptura causada pela descoberta do corpo descomposto, emblema de um crime cometido no passado, frequentemente se estende para representar uma crise mais ampla ou as relações de força envolvidas em um determinado contexto histórico. Um exemplo paradigmático dessa tendência é o romance *In a Dry Season* (1999), do inglês Peter Robinson, em que a descoberta do esqueleto de uma jovem brutalmente assassinada leva à reconstituição do crime, que segue em paralelo à reconstituição do cotidiano de uma vila no interior da Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial. Por sua vez, a solução do mistério, para além de expor a formação de um assassino em série, oferece um retrato da relação de dependência e de troca de favores — inclusive sexuais — entre a população civil e os militares de uma base da força aérea americana sediada perto da vila, no contexto da escassez causada pela guerra.

De forma semelhante, em *The Skeleton Road* (2014), de Val McDermid, a descoberta de uma ossada em um torreão no topo de um edifício condenado em Edimburgo acaba levando à rememoração dos crimes de guerra cometidos nos conflitos dos Balcãs no início da década de 1990.⁵ Em ambos os casos, as marcas de violência presentes nos ossos trazidos à tona — cortes de faca em *In a Dry Season* e um buraco de bala no crânio em *The Skeleton Road* — têm a função intradiegtica de indicar, sem sombra de dúvida, que se está diante dos restos de vítimas de homicídio. Ao mesmo tempo, apontam metonimicamente a violência extremada de guerras que tiveram um enorme impacto simbólico na Europa como evidências da crise de todo um projeto

5 A ossada, inicialmente anônima, acaba por ser identificada como a de um herói de guerra croata. Mais adiante, descobre-se que ele também havia sido responsável por um massacre, cometido como vingança contra o assassinato de seus filhos e de todas as crianças de sua aldeia natal. A identificação de restos mortais e, como consequência, a atribuição de uma história à vítima são frequentemente problemas centrais das ficções de arquivo morto.

civilizatório calcado no progresso, surgindo como irrupções de uma selvageria irracional ali onde deveria dominar a racionalidade. Esses esqueletos deslocados no tempo funcionam, portanto, como indícios a serem investigados, como testemunhos do sofrimento e, consequentemente, como uma espécie de apelo por justiça.

Através desse arcabouço simbólico, a associação de crimes do passado com eventos ocorridos no mundo empírico reveste o impulso historiográfico de uma dimensão ética. Essa tendência é particularmente clara em *The Skeleton Road*, em cujo enredo a questão da punição a criminosos de guerra e do compromisso de reparação junto a suas vítimas assume uma posição de destaque — o romance gira em torno da ação de um justiceiro que elimina militares da antiga Iugoslávia que haviam escapado de ser processados pelo Tribunal Penal Internacional em Haia. No mesmo romance, os ossos achados no prédio abandonado em Edimburgo encontram um eco nas cruzes erguidas no local onde quatorze crianças haviam sido massacradas perto de uma aldeia no interior da Croácia. Em ambos os casos, restos mortais se tornam um memorial de atrocidades cuja monstruosidade reverbera muito além de suas circunstâncias originais, sendo potencializada pela permanência desses vestígios do passado que teimam em voltar à tona e projetar sua sombra sobre o presente.

O historiador chileno Miguel Valderrama chama a atenção para a conexão entre os discursos historiográfico e jurídico. Partindo dos diferentes sentidos da noção de testemunho como depoimento daquele que vê ou vivencia um acontecimento e como declaração de um juízo — ambos contidos no vocábulo grego *histôr*, de que deriva a palavra história —, Valderrama argumenta que há uma afinidade estrutural entre o trabalho do juiz e o do historiador. Em sua busca pela verdade, ambos obedecem ao mesmo regime de conhecimento e à mesma ordem de representação calcados na investigação com vistas à reconstituição dos fatos e na apresentação de provas “que justifiquem e validem a decisão de um dizer que se

julga soberano” (Valderrama, 2023, p. 36, tradução minha).⁶ Desse modo, ambos se empenham também na produção de arquivos, na coleta e análise de indícios, pistas, testemunhos e documentos, bem como na escuta imparcial de todas as partes. Tanto a escrita da história quanto a declaração de juízo jurídico se apoiam em proposições que pretendem atestar a verdade dos fatos a partir de uma ordem que os situe dentro da hierarquia do mundo e lhes dê um significado — ou seja, de sua organização em uma narrativa. Ao fazer isso, porém,

a escritura da história não se limita a dizer algo sobre o passado, não se conforma em simplesmente registrar o sucedido, mas dá um passo adiante, introduz sub-repticiamente no relato uma identidade judicativa entre referência e significação, entre descrição e prescrição (Valderrama, 2023, p. 48-49, tradução minha).⁷

O discurso historiográfico, portanto, comporta em si um juízo. A ficção em torno do arquivo morto encena simbolicamente esse entrecruzamento da história com o fazer jurídico por meio do processo da investigação e da colocação do corpo da vítima como um testemunho não só do crime cometido, mas da necessidade, estendida ao longo do tempo, de que seja feita algum tipo de justiça oficial, reforçando a dimensão ética pressuposta tanto no fazer do historiador quanto no do juiz. Funcionando ao mesmo tempo como presença imediata da vítima, da violência que ela sofreu, e como indício que é parte integrante de uma investigação, o corpo revelado sedimenta a fusão dessas funções de registro do ocorrido e de julgamento a ser executado.

Dessa forma, a rememoração do passado não é neutra — ela tem seu peso e seu custo. Neste ponto, eu gostaria de fazer um outro pequeno desvio para outra imagem, desta vez retirada de *O riso dos*

ratos, romance pós-apocalíptico de Joca Reiners Terron publicado em 2021. Trata-se de uma cena em que a filha pequena do protagonista pergunta ao pai o que havia no fundo do lago do Ibirapuera, deixando-o um tanto aturdido até encontrar uma resposta:

O passado, ele respondeu, o que tem lá bem no fundo do lago é o passado, um lugar antigo que a gente deve evitar. Mas às vezes, quando chove forte, ele prosseguiu, o lago transborda e o passado volta, entornando do fundo do lago (Terron, 2021, p. 162).

Nesse trecho, o passado retorna à consciência de forma involuntária, como resultado de uma crise (a chuva forte). Ele é claramente associado à sujeira e à contaminação, daí o interdito: ele deve ser evitado, e o ideal é que permaneça escondido por baixo da superfície. Essa alegoria da memória, que a aproxima da experiência do trauma, está atrelada a uma visão específica da história não só como uma sucessão de catástrofes, mas também como tentativa de escrever uma contranarrativa que traga à tona — por mais doloroso que isso possa ser — o sofrimento das vítimas, ou seja, tudo aquilo que foi empurrado para o fundo do lago (ou do poço). De fato, o que parece dar ao pai a autoridade de se pronunciar sobre o passado dessa forma é a sua vitimização e humilhação ora como trabalhador, ora como escravo, no mundo pós-catástrofe do romance.

A descrição do passado como o lodo no fundo de um lago — que aproxima o texto de Terron da imagística empregada por Gilman em “The Giant Wistaria” — sugere uma representação da história fortemente ligada à abjeção. Na ficção criminal do *cold case*, a descoberta do corpo da vítima é uma intrusão violenta do passado que exige uma reconstituição não só do crime em si, mas também do contexto social em que ele foi cometido e de como este se conecta com o presente da trama, que deve ser reavaliado à luz dos fatos agora trazidos à tona. Esse corpo desenterrado sofre uma tripla violência. Primeiro a mais óbvia, a do assassinato em si, que permanece como um resquício inquietante mesmo na ficção detetivesca mais leve, onde a violência frequentemente é sublimada ou mesmo convertida em uma exibição de humor negro. Gill Plain (2010, p.

6 No original: “[...] evidencias que justifiquen y avalen la decisión de un decir que se juzga soberano”.

7 No original: “[...] la escritura de la historia no se limita tan sólo a decir algo sobre el pasado, no se conforma únicamente con registrar lo sucedido, sino que, avanzando un paso más allá, introduce subrepticiamente en el relato una identidad judicativa entre referencia y significación, entre descripción y prescripción”.

31) observa que, mesmo no caso das obras de Agatha Christie, em que se costuma considerar o corpo da vítima uma espécie de *tabula rasa* que serve apenas como ponto de partida para a narrativa, este mantém uma relação importante com o contexto sociopolítico mais amplo, de modo que estaríamos diante de um corpo-como-significante. Para Plain (2010), longe de ser um objeto asséptico e sem grande interesse, o corpo na ficção de Christie — mais especificamente no período entreguerras — figuraria uma morte ritual que aponta o trauma deixado pela Primeira Guerra Mundial. Mas além desse “corpo sacrificial”, cuja integridade é um reflexo invertido do corpo desmembrado e anônimo no campo de batalha, haveria também nos textos de Christie um “corpo semiótico”, fruto de uma súbita irrupção de violência cujo excesso, por si só, desestabilizaria a ordem simbólica — esse corpo, portanto, formaria um resquício de desordem e irracionalidade que mesmo a explicação final que encerra a narrativa detetivesca não conseguiria conter completamente. Essa espécie de transbordamento do sentido — seja nas relações do corpo com o contexto sociocultural mais amplo, seja na crise de significado trazida pelo corpo abjeto — se potencializa na ficção do arquivo morto.

Em grande parte, essa potencialização se dá através da segunda violência sofrida pelo corpo, a do ocultamento e do esquecimento, que envolve o apagamento da própria vítima ou a distorção da sua imagem (quando, por exemplo, seu desaparecimento é interpretado como uma fuga de seus deveres). Por outro lado, essa mesma ausência provoca uma suspensão no tempo que reforça a presença espectral da vítima na memória e na imaginação daqueles ao seu redor, conferindo-lhe uma aura quase sagrada. É a criação e manutenção dessa aura por parte dos sobreviventes um dos principais aspectos explorados por Kate Atkinson em *Case Histories*, o primeiro de uma série de romances protagonizados pelo detetive Jackson Brodie e que gira em torno de três *cold cases* independentes. Essa estrutura de enredo permite a Atkinson retrabalhar alguns dos chavões do gênero, como o do quarto da pessoa desaparecida conservado exatamente como estava na época em que ainda era habitado:

Amelia saiu do banheiro. Parou na porta do quarto de Olivia. Estava exatamente como sempre esteve — a cama sem lençóis, o pequeno guarda-roupa e a cômoda, ambos vazios. Todo o passado parecia concentrado nesse quartinho. Um fantasma morava nesta casa, Amelia pensou, mas não era Olivia. Era ela mesma. A Amelia que ela teria sido — que ela deveria ter sido — caso sua família não tivesse implodido (Atkinson, 2005, p. 83, tradução minha).⁸

Como na estrutura do melodrama discutida por Peter Brooks (1995), pequenos detalhes dessa breve cena trivial carregam uma imensa carga emocional e simbólica, configurando mais uma expressão de excesso, que se soma ao tom gótico da descrição de restos mortais e aos picos de violência em outros pontos do romance. Assim, salienta-se a intensidade da perda causada pelo desaparecimento da menina Olivia, que tem como consequência a destruição de toda uma família e a severa limitação da vida de Amelia, sua irmã mais velha. O armário e a cômoda vazios são óbvios sinais da ausência de Olivia, ou, mais precisamente, de seu corpo. É esse corpo ausente que torna possível que todo o passado se concentre no pequeno quarto, como se esse ambiente reduzido pudesse guardar em si toda a enormidade do tempo — mais um exemplo de exagero melodramático. De fato, quando surgem resquícios desse corpo — primeiro o boneco de pano favorito da menina, encontrado na gaveta de escrivaninha do pai, e finalmente os seus ossos enterrados no jardim de uma vizinha — o narrador recorre à imagem da arqueologia para descrever a sua descoberta, evocando uma temporalidade de longuíssima duração:

“Não, não era isso o que eu queria dizer. Eu encontrei uma coisa”, Julia disse, abrindo a gaveta e retirando dela um objeto, manuseando-o com delicadeza como um arqueólogo removendo um artefato que poderia se

8 No original: “Amelia came out of the bathroom. She paused on the threshold of Olivia’s room. It was the same as it had always been — the bed, stripped of all bedding, the small wardrobe and chest of drawers, all empty of clothing. All of the past seemed concentrated in this one little room. There was a ghost living in this house, Amelia thought, but it wasn’t Olivia. It was her own self. The Amelia she would have been — should have been — if her family hadn’t imploded”.

desintegrar ao entrar em contato com o ar (Atkinson, 2005, p. 80, tradução minha).⁹

Ele se apoiou nos calcanhares e examinou a clavícula, retirando a terra com o cuidado de um arqueólogo que acaba de descobrir algo raro, algo único, o que de fato aquilo era, é claro. A clavícula era mínima e frágil, como a de um animal, um coelho ou uma lebre, como o osso da sorte quebrado de uma ave. Jackson a beijou tomado de reverência, porque sabia que aquela era a relíquia mais sagrada que ele poderia encontrar (Atkinson, 2005, p. 275, tradução minha).¹⁰

Nesses trechos, o passado se estende para além do tempo efetivamente decorrido entre o desaparecimento da criança e o presente da narrativa, aproximando-se do imensurável e assumindo os contornos de um tempo mítico ou sagrado. Dessa forma, os resquícios da menina morta tornam-se uma relíquia no duplo sentido da palavra — um acúmulo de significado tornado possível pelo uso da imagem da arqueologia. Primeiro, tornam-se um artefato arqueológico, frágil e raro, que deve ser manipulado com cuidado sob o risco de desaparecer por completo, levando consigo qualquer pista para se vislumbrar um passado que nunca pode ser completamente compreendido. Em seguida, essas associações despertadas pela figura da arqueologia — e particularmente a ligação do resquício com o segredo — são levadas ao extremo para sacralizar os restos mortais, que agora adquirem uma aura capaz de estender seu fascínio até mesmo ao detetive, supostamente um investigador desinteressado cuja ligação com a família da vítima é puramente profissional. Antes disso, a presença de uma aura cercando a menina desaparecida já se fazia sentir no fascínio que seu quarto abandonado exerce

9 No original: “‘No, I didn’t mean that. I found something,’ Julia said, opening the drawer and removing an object, handling it delicately like an archaeologist removing an artifact that might disintegrate in the air”.

10 No original: “He sat back on his heels and examined the clavicle, brushing the soil off it with the tenderness of an archaeologist finding something rare, something unique, which it was, of course. The clavicle was tiny and fragile, like an animal’s, a rabbit or a hare, the broken wishbone of a bird. Jackson kissed it reverently because he knew it was the holiest relic he would ever find”.

sobre sua irmã, que vê a si mesma como o verdadeiro fantasma que assombra a casa. Tanto no caso da irmã quanto no do detetive testemunhamos a capacidade que o corpo fantasmagórico da morta tem de contaminar todo o seu entorno com a sua influência.

Essa sacralização do corpo atinge o paroxismo em *Sunset Limited*, de James Lee Burke, parte da série de romances protagonizados pelo detetive Dave Robicheaux. Desta vez, o cadáver tem uma relevância particular para o detetive, pois faz parte de uma lembrança de infância que, de certa forma, definiu sua vida: a descoberta, na companhia do pai, do corpo de um líder sindical crucificado na parede de um celeiro. De imediato, essa visão conjuga memória, política e religiosidade, em mais um exemplo da potência simbólica do corpo que se projeta do passado. Esse novo Cristo funciona como centro moral ausente do mundo representado na narrativa, ao mesmo tempo que a culpa pelo seu assassinato atinge a comunidade como um todo.

Robicheaux explicita a sensibilidade gótica do romance ao ruminar que “o passado nunca está morto de verdade, pelo menos não enquanto você nega a existência dele” (Burke, 1999, p. 71, tradução minha),¹¹ e é justamente porque o passado não foi elaborado em conjunto que a crucificação se torna um ato coletivo (Burke, 1999, p. 164). No contexto do romance, portanto, o retorno fantasmagórico do passado é resultado de contradições sociopolíticas que nunca foram resolvidas — contradições cuja presença a imagem do crucificado tornaria visíveis. Por outro lado, a imagem em si parece seguir uma lógica própria que ultrapassa sua função dentro do enredo, pois logo em sequência Robicheaux observa que a grama não crescia na área em que o sindicalista fora assassinado, como se fosse uma terra amaldiçoada. No final do romance, a sacralização da vítima se radicaliza quando Robicheaux acredita ver o seu rosto estampado na toalha usada para enxugar o seu sangue, como se estivesse diante de um novo sudário. Ainda que explicitamente ligada

11 No original: “[...] the past is never really dead, at least not as long as you deny its existence”.

ao delírio — o detetive fora o único a enxergar algo como um rosto na toalha ensanguentada —, a visão do sudário consolida o poder evocativo do corpo e explicita uma outra função simbólica que ele exercia desde o início da narrativa: a de restabelecer algo de sagrado (ainda que em chave de paródia) em um mundo essencialmente secular.

Essa imposição de uma aura quase sobrenatural ao corpo se apoia também em outro desdobramento da ênfase dada ao decorrer do tempo e da associação de restos mortais a um passado profundo. Ao contrário do que ocorre em outros tipos de ficção criminal, nas narrativas do *cold case* o corpo da vítima é submetido à violência final da degradação, sendo exibido com todas as marcas da decomposição e servindo muitas vezes como um *memento mori*, principalmente quando é colocado em contraste com a sua beleza e a juventude antes da morte:

Bem lá no fundo, bem mais fundo do que tudo o que tinha aprendido até então ou vim a aprender mais tarde, eu ainda acreditava em Rosie. Acreditava nela enquanto descia as escadas arruinadas até o porão, e acreditava nela quando vi o círculo de rostos cobertos por máscaras se voltando para mim no clarão branco dos seus holofotes, a laje de concreto arrancada do chão e atirada para o lado em um ângulo sem sentido, em meio aos cabos e aos pés de cabra, quando senti o cheiro pungente e subterrâneo de algo que estava terrivelmente errado. Acreditei nela até o momento em que me enfiei entre os técnicos e vi o que estavam observando agachados: o buraco de bordas irregulares, o ninho escuro de cabelos emaranhados, os retalhos do que poderia ter sido um tecido de brim e os ossos marrons e lisos, cobertos pelas marcas de pequenas mordidas. Vi a curva delicada de uma mão de esqueleto e tive a certeza de que, quando encontrassem as unhas em meio às camadas de sujeira, insetos mortos e lodo podre, a do indicador direito estaria roída até o sa-bugo (French, 2011, p. 80-81, tradução minha).¹²

12 No original: “Right deep down, deeper than everything I’d learned before or since, I still believed Rosie. I believed her all the way down the crumbling stairs to the basement and I believed her when I saw the circle of masked faces turning upwards to me in the white glare of their lights, the concrete slab uprooted and

Nessa cena, Frank Mackey, o narrador-protagonista do romance *Faithful Place*, de Tana French, descreve o momento em que técnicos da polícia exumam os restos de sua antiga namorada, com quem havia planejado fugir de uma vizinhança pobre de Dublin. Como em “Evelyn”, um dos contos de *Dublinenses*, de James Joyce, o projeto de abandonar a Irlanda durante a depressão econômica da década de 1980 é frustrado quando Rosie não aparece para tomarem juntos a barca rumo à Inglaterra. Só mais de vinte anos depois, quando Frank já é um policial experiente, é que o corpo de Rosie é descoberto por acaso, enterrado no porão de uma casa abandonada perto do local marcado para o encontro. A descrição do esqueleto é o oposto da imagem afetiva que Frank tem de Rosie, ao mesmo tempo que incorpora alguns traços que evocam essa imagem: o detetive menciona a curva delicada da mão e a postura semelhante a de uma criança dormindo, assim como a unha roída que identificaria o esqueleto como o de sua namorada; contudo, a ênfase recai no emaranhado de cabelos escuros a que se reduziu a bela cabeleira ruiva de Rosie, nos ossos roídos pelos ratos, nos retalhos apodrecidos dos jeans, no lodo, nos insetos mortos. O processo de decomposição é um retorno à terra e ao ciclo de renovação da vida, ao mesmo tempo que o tom mórbido da descrição salienta a dissolução do corpo, o contato com a sujeira e o contágio da poluição.

É em grande parte a construção de um corpo abjeto que é responsável pela intensidade da descrição, não só no que diz respeito à concretude repugnante da imagem traçada, mas também ao conteúdo simbólico das associações desencadeadas pelo texto. Como em “The Giant Wistaria”, o esqueleto desencavado está relacionado ao subterrâneo, a uma espécie de descida aos infernos que, no

skewed at a wild angle on the floor between cables and crowbars, when I smelled the rich underground reek of something horribly wrong. I believed her right up until I pushed between the techs and saw what they were crouched around: the jagged hole, the dark mat of tangled hair, the shreds that could have been denim and the slick brown bones scored with tiny toothmarks. I saw the delicate curl of a skeleton hand and I knew that when they found the fingernails, somewhere in the layers of muck and dead insects and rotten sludge, the right index one would be bitten down to the quick”.

caso de *Faithful Place*, pode incluir referências ao mito de Orfeu. Mais uma vez, uma certa potência ctônica parece ser evocada, ligada talvez ao mistério da proliferação da vida (marcada pelas várias referências à matéria orgânica) embutida no próprio processo de decomposição. A mesma evocação de uma potência orgânica oculta na própria morte, ou de uma força natural implacável agindo de forma subterrânea, está presente em *The Witch Elm*, outro romance de Tana French, cujo título, com sua referência à bruxaria, já estabelece uma associação com rituais mágicos ligados ao culto à natureza. É nessa árvore imaginariamente enfeitiçada que se encontra o esqueleto de um adolescente morto quinze anos antes:

A caveira estava deitada de lado na grama, entre os pés de camomila e a sombra do olmo. A órbita de um dos olhos estava tampada com um torrão de terra escura e pequenas raízes brancas e enroscadas; a mandíbula estava escancarada num uivo torto, impossível. Massas de alguma matéria marrom e fosca, cabelo ou musgo, estavam presas ao osso (French, 2018, p. 165, tradução minha).¹³

Para Julia Kristeva (1982, p. 3-4), o corpo é a presença da morte infectando a vida e, justamente por apagar a fronteira essencial entre morte e vida, representa o auge da abjeção. Na ficção do arquivo morto, o corpo abjeto introduz uma crise no próprio sistema de significação, pois desestabiliza distinções e embaralha categorias. Por isso, apesar de ele próprio ser um indício, uma pista a ser analisada, e, portanto, parte do arquivo que registra e documenta o crime, ele apresenta um excesso, um resíduo que não pode ser propriamente lido dentro do próprio arquivo. Kristeva (1982, p. 4, tradução minha) observa que qualquer crime, “ao chamar atenção para a fragilidade da lei, é abjeto”.¹⁴ Sendo assim, o corpo decomposto,

13 No original: “The skull lay on its side in the grass, between the camomile patch and the shadow of the wych elm. One of the eyeholes was plugged with a clot of dark dirt and small pale curling roots; the lower jaw gaped in a skewed, impossible howl. Clumps of something brown and matted, hair or moss, clung to the bone”.

14 No texto em inglês: “Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject”.

trazido à tona anos depois do crime cometido, representa o ponto cego da ficção criminal, o seu oposto propriamente abjeto, pois escapa à racionalização da explicação final, permanecendo como resto de desordem que o encerramento da narrativa não pode controlar completamente.

Daí a estranha influência que esse corpo parece exercer sobre o seu entorno — um sinal de que a crise simbólica que ele introduz na ordem social não será completamente sanada. É como se a ideia da contaminação fizesse com que desse corpo emanasse um poder de corrupção que se espalha pelo espaço ao seu redor. A força simbólica desses corpos abjetos se projeta para os lugares em que estão escondidos — via de regra, buracos e fissuras em construções ou áreas degradadas, abandonadas e de certa forma isoladas das casas habitadas —, como se abrir esses túmulos improvisados significasse cruzar um limiar para outra temporalidade ou para algum tipo de transcendência — ainda que uma transcendência negativa:

[...] a copa inteira do olmo já tinha desaparecido, restavam apenas o tronco e os tocos grossos dos galhos se projetando para fora de forma obscena. Deveria parecer patético, mas em vez disso tinha adquirido uma nova força, mais concentrada: era uma grande criatura malformada, musculosa e sem nome, encolhida na escuridão à espera de um sinal (French, 2018, p. 190, tradução minha).¹⁵

Em um livro com o título sugestivo de *El pasado no cabe en la historia* [O passado não cabe na história], o filósofo chileno Sergio Rojas (2024, p. 62-63) discute brevemente a diferença entre história e memória: enquanto a história teria como objetivo compreender processos, estabelecendo uma relação de causalidade e sentido entre os acontecimentos, a memória estaria relacionada à afirmação de que esses eventos de fato ocorreram. No entanto, para além do relato daquilo sucedeu, a memória preserva a intensidade subjetiva do acontecimento. É nesse sentido que o arquivo morto, o

15 No original: “[...] the wych elm’s whole crown was gone, only the trunk left, thick stubs of branches poking out obscenely. It should have looked pathetic, but instead it had a new, condensed force: some great malformed creature, muscle-bound and nameless, huddled in the darkness waiting for a sign”.

corpo resgatado do passado, pode ser lido como uma alegoria da memória. Ele atesta que um crime foi cometido, exige que a justiça seja feita e permanece vivo na mente daqueles que têm algum envolvimento com ele, despertando uma gama de emoções que vão da culpa à pena e ao pesar.

No entanto, essa ênfase na intensidade não deixa de exercer uma influência sobre o relato da história também. Para Rojas (2024, p. 62), o passado que retorna no presente desafia a historiografia tradicional ao impor um tempo cuja figura emblemática é a vítima — uma história caracterizada, portanto, pela intensidade do sofrimento (e vale lembrar que os esqueletos desenterrados do arquivo morto trazem em seus ossos as marcas que atestam a profundidade das feridas que lhe foram impostas). Isso faz com que seja mais difícil estabelecer hierarquias de sentido e séries de causalidades entre eventos que exigem, todos eles, que seja dada a mesma atenção ao sofrimento das vítimas. O contemporâneo, para Rojas (2024, p. 63, tradução minha),

implica, na verdade, uma crise na periodização historiográfica quando o passado recente, onde se esperava encontrar as chaves para uma compreensão do presente, não se encerra como período, não chega a se constituir como uma unidade de sentido. [...] O passado não anda, não se “afasta” com o passar dos anos, porque a morte acontecida nesse tempo é uma carga que recai sobre o presente.¹⁶

O arquivo morto exige ser lido e impõe ao presente o dever da memória, identificado na ficção criminal como um dever com a própria vítima. Como resume o detetive de Peter Robinson (2000, p. 221, tradução minha), em *In a Dry Season*: “Parece que ninguém se importou. [...] Alguém tem que fazer isso”.¹⁷ O que emerge dessa

responsabilidade com o passado é uma visão da história indissociável da ética, da necessidade de que seja feito um julgamento, como indica Valderrama (2023). Ao mesmo tempo, sua inscrição em um romance detetivesco associa a solução do crime à garantia de que se fará justiça na própria narrativa da história, de que não só o clamor da vítima será satisfeito, mas também que aquilo que seu sofrimento tem a dizer das circunstâncias mais amplas da dinâmica social em que está inserida será finalmente examinado. O corpo decomposto, revelado de dentro de seu esconderijo (que pode muito bem ser uma alegoria da própria inacessibilidade do passado), é, porém, um lembrete de que nem tudo pode ser trazido novamente à ordem, e de que o restabelecimento da lei é necessariamente precário ou provisório. Ele é aquilo que permanece sem solução.

16 No original: “Lo contemporáneo implica más bien una crisis de la periodización historiográfica cuando el pasado reciente, donde se esperaba encontrar las claves de comprensión del presente, no se cierra como período, no llega a constituirse como una unidad de sentido. [...] El pasado no se marcha, no se ‘aleja’ con el paso de los años pues la muerte acaecida en ese tiempo carga al presente”.

17 No original: “It looks as if nobody cared. [...] Somebody has to”.

REFERÊNCIAS

ATKINSON, Kate. *Case Histories*. New York: Back Bay Books; Boston: Little, Brown and Company, 2005.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995. [1976].

BURKE, James Lee. *Sunset Limited*. New York: Dell, 1999.

FAFLAK, Joel; HASLAM, Jason. Introduction. In: FAFLAK, Joel; HASLAM, Jason (orgs.). *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 1-22.

FRENCH, Tana. *Faithful Place*. New York: Penguin, 2011.

FRENCH, Tana. *The Witch Elm*. New York: Viking, 2018.

GILMAN, Charlotte Perkins. The Giant Wistaria. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *Charlotte Perkins Gilman: Novels, Stories & Poems*. New York: Library of America, 2022. p. 130-138. [1891].

HOPKINS, Lisa. *Burial Plots in British Detective Fiction*. Cham, Suíça: Palgrave Macmillan, 2021.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

McDERMID, Val. *The Skeleton Road*. London: Sphere, 2015.

PLAIN, Gill. *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. [2001].

ROBINSON, Peter. *In a Dry Season*. New York: Avon, 2000.

ROJAS, Sergio. *El pasado no cabe en la historia*. Santiago, Chile: Palinodia, 2024.

SMITH, Allan Lloyd. Nineteenth-Century American Gothic. In: PUNTER, David (org.). *A New Companion to the Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. p. 163-175.

SPOONER, Catherine. Crime and the Gothic. In: RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee (orgs.). *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. p. 245-257.

TERRON, Joca Reiners. *O riso dos ratos*. São Paulo: Todavia, 2021.

VALDERRAMA, Miguel. *Posthistoria: historiografía y comunidad*. Santiago, Chile: Palinodia, 2023. [2005].

A TRAGÉDIA DOS COMUNS: A CRISE DA COMUNIDADE EM *FARGO*

Pedro Sasse

São frequentes na série televisiva *Fargo*, criada por Noah Hawley em diálogo com o filme homônimo dos irmãos Coen, episódios com títulos cujo sentido de alguma maneira traz uma chave de interpretação para o próprio episódio ou para a série como um todo. Em artigo anterior (cf. Sasse, 2020), utilizei o título do primeiro episódio da terceira temporada, “A lei dos lugares vagos”, como chave de leitura para a subversão de convenções que a série propõe, o que a aproxima da vertente das narrativas investigativas metafísicas. Aplicando o mesmo processo, o título do episódio que abre a quinta temporada, “A tragédia dos comuns” [“The Tragedy of the Commons”, no original], pode nos servir de ponto de partida para mais uma reflexão sobre a série.

O termo se refere especificamente a uma teoria proposta pelo biólogo Garrett Hardin em 1968 e aplicada, posteriormente, a diversos estudos sobre economia e sociedade, centrada na dinâmica de administração dos bens comuns de determinada comunidade. De acordo com o autor:

A tragédia dos comuns se desenvolve da seguinte forma: imagine um pasto aberto a todos. Se espera que cada pastor tente manter tanto gado quando possível nesse terreno. Tal acordo funciona de forma razoavelmente satisfatória por séculos, devido a guerras tribais, roubo de gado e doenças, mantendo o número tanto de homens quanto de animais bem abaixo da capacidade máxima do terreno. Finalmente, no entanto, chega o dia do acerto de contas, ou seja, o dia em que o muito desejado objetivo da estabilidade social se torna uma realidade. Nesse ponto, a inerente lógica de um terreno comunal gerará, sem remorsos, tragédia.¹

Nessa introdução, Hardin aponta as condições iniciais de sua experiência de pensamento. O problema a ser abordado é, como vemos, ligado diretamente à estabilidade social, o que é bom mantermos em mente uma vez recuperemos a analogia proposta por Hawley ao intitular o episódio. Dadas as condições iniciais, Hardin nos apresenta o problema:

Como seres racionais, cada pastor busca maximizar seus ganhos. Explícita ou implicitamente, mais ou menos conscientemente, ele se pergunta, “Qual a utilidade para mim de adicionar mais um animal ao meu rebanho?”. Essa questão traz um componente negativo e um positivo:

O componente positivo é em função da adição de mais um animal. Uma vez que o pastor recebe todos os ganhos da venda do animal adicional, a utilidade positiva é aproximadamente +1.

O componente negativo é em função do sobrepastoreio criado por mais um animal.

Uma vez que, no entanto, os efeitos do sobrepastoreio são divididos por todos os pastores, a utilidade negativa por qualquer escolha particular do pastor é apenas uma

1 No original: “The tragedy of the commons develops in this way. Picture a pasture open to all. It is to be expected that each herdsman will try to keep as many cattle as possible on the commons. Such an arrangement may work reasonably satisfactorily for centuries because tribal wars, poaching, and disease keep the numbers of both man and beast well below the carrying capacity of the land. Finally, however, comes the day of reckoning, that is, the day when the long-desired goal of social stability becomes a reality. At this point, the inherent logic of the commons remorselessly generates tragedy”.

fração de -1. Calculando juntos os componentes parciais das utilidades, o pastor racional concluirá que o único curso lógico para seguir é adicionar outro animal ao seu rebanho. E outro; e outro... Mas essa é a conclusão de cada e todos os pastores racionais do terreno. Aí está a tragédia. Cada homem está preso em um sistema que o obriga a aumentar seu rebanho sem limites — num mundo que é limitado (Hardin, 2009, p. 246).²

Vemos, assim, que o que está em jogo na hipótese de Garrett é o confronto em certa medida natural que haveria entre interesse pessoal e uso comunal de determinado recurso, confronto criado pela lógica de ganhos privados e prejuízos compartilhados.

A teoria de Hardin se desdobra dessa proposta inicial para refletir sobre poluição, controle de natalidade e justiça social, sempre demonstrando como a lógica do ganho privado superior ao dano compartilhado é priorizada na lógica básica, e como aqueles que, por princípios, não a seguem, são cada vez mais penalizados a longo prazo — o pastor que prevê o esgotamento dos pastos e resolve não adicionar mais gado ao seu rebanho sofrerá a mesma consequência que todos os outros pastores quando os pastos estiverem totalmente esgotados por aqueles que não o previram, mas terá menos recursos do que eles na crise, pois seu rebanho era menor.

2 No original: “As a rational being, each herdsman seeks to maximize his gain. Explicitly or implicitly, more or less consciously, he asks, “What is the utility to me of adding one more animal to my herd?” This utility has one negative and one positive component. (1) The positive component is a function of the increment of one animal. Since the herdsman receives all the proceeds from the sale of the additional animal, the positive utility is nearly +1. (2) The negative component is a function of the additional overgrazing created by one more animal. Since, however, the effects of overgrazing are shared by all the herdsman, the negative utility for any particular decision-making herdsman is only a fraction of -1. Adding together the component partial utilities, the rational herdsman concludes that the only sensible course for him to pursue is to add another animal to his herd. And another; and another... But this is the conclusion reached by each and every rational herdsman sharing a commons. Therein is the tragedy. Each man is locked into a system that compels him to increase his herd without limit—in a world that is limited. Ruin is the destination toward which all men rush, each pursuing his own best interest in a society that believes in the freedom of the commons. Freedom in a commons brings ruin to all”.

As proposições de Hardin, por mais que muito coerentes, trazem consigo uma série de simplificações que foram incansavelmente apontadas por comentadores posteriores. Um dos mais visíveis problemas da linha de raciocínio de Hardin vem do que Mark Fisher (2020) chama de realismo capitalista, ou seja, uma naturalização da lógica capitalista que torna esse sistema econômico equivalente à realidade. Para Hardin, a única ação lógica possível para um pastor, diante de um campo comunal, é buscar o máximo de lucro. E não é difícil provar, como fizeram alguns de seus comentadores, que essa lógica não faz sentido para diversas organizações sociais ao redor do planeta, como muitas tribos com estilos de vida comunais ou grupos religiosos em comunidades isoladas.

No entanto, a própria visão limitada de Hardin, um texano, mostra como, para um indivíduo nascido no coração do capitalismo — sobretudo um americano —, essa lógica pode parecer absolutamente natural. E é esse o ponto que nos leva à aplicação dela em *Fargo* como uma chave de leitura. Ainda que intitule o primeiro episódio da quinta temporada, a tragédia dos comuns é a tragédia oriunda da crise da comunalidade em sociedades capitalistas de alta estabilidade. Esse é o tema que perpassa não apenas a quinta, mas todas as temporadas da série e o filme de *Fargo*: como o avanço do individualismo e do capitalismo (andando de mãos dadas) coloca inevitavelmente em ameaça os redutos de paz e estabilidade comunal do interior americano, como veremos a seguir.

A teoria do caos

Considerando *Fargo* desde o filme original dos irmãos Coen, de 1996, poderíamos invocar outra teoria que nos ajuda a entender a estrutura narrativa das histórias: a teoria do caos. Campo de estudo matemático, a teoria do caos lida com um problema inerente a sistemas fechados altamente complexos, mas determinísticos, logo, a princípio, calculáveis: se for possível reproduzir as condições iniciais perfeitamente e não houver intervenção externa, os resultados são previsíveis; mas, dada a extrema sensibilidade das

condições iniciais, qualquer mínima alteração em tais condições leva, ao longo do tempo, a uma drástica alteração dos resultados.

Pensemos num pêndulo. O movimento de um pêndulo simples é totalmente previsível. Sabemos que, em condições normais, uma vez posto em movimento, o pêndulo oscilará em uma mesma trajetória, sempre levemente mais curta que a última, até que encontre o repouso no eixo que o faz pendular. Podemos, com isso, a partir da altura em que ele é elevado para começar seu movimento, calcular a distância que percorrerá até que entre em repouso, ou o tempo que isso levaria. No entanto, se adicionarmos um pêndulo ao pêndulo, criando assim um duplo pêndulo, este se torna um sistema caótico: uma ínfima mudança na posição inicial das duas partes do pêndulo criará uma trajetória totalmente imprevisível.³

É claro que, quando nos apropriamos de teorias como essa para aplicá-las à ficção, estamos, na verdade, criando metáforas que nos auxiliam a descrever certos padrões narrativos, não exatamente aplicações reais com implicações matemáticas. Dessa forma, mais que os cálculos envolvidos nessa teoria, interessa-nos a relação entre estes dois aspectos: o sistema fechado determinístico e a sensibilidade das condições iniciais.

O universo interiorano de *Fargo* — a afirmação poderia se estender a algumas das outras obras dos irmãos Coen, como *Onde os Fracos Não Têm Vez* — é representado como esse sistema fechado altamente determinístico, em que todas as variáveis ciclicamente repetem suas condições iniciais e, logo, seus resultados. Seguindo o filme, a série mantém seu foco nas cidades pequenas no norte dos Estados Unidos, em que o frio e a neve ajudam a criar essa atmosfera de isolamento que reforça a ideia de um sistema fechado. Em *Fargo*, dos irmãos Coen, a trama se passa entre Minneapolis, em Minnesota, e Fargo, na Dakota do Norte, tomando como símbolo, como visto nos pôsteres do filme, a estrada nevada e vazia. Na série, cada temporada tendo sua história independente, continuamos explorando essa geografia isolada, sem sair muito das redondezas:

Bemidji e Duluth na primeira temporada; Rock County e Luverne na segunda; St. Cloud, Eden Valley e Eden Prairie, na terceira; Kansas City na quarta; e Scandia e Stark County na quinta.

Tais espaços manteriam, justamente pelo isolamento, um ideal de vida americana já corrompido nas grandes capitais: a típica *American family*, com sua casa de subúrbio, seu feliz emprego de classe média, em uma vizinhança em que todos se conhecem e policiais que cuidam quase que unicamente do trânsito e alguns pequenos mal-entendidos nos locais. Mesmo o crime existente nesses espaços costuma estar organizado de forma integrada à comunidade e altamente estável, passando indetectado pela vida da maioria.

Sem um fator que altere a condição inicial, as crianças locais crescem, casam-se umas com as outras, trabalham, compram suas casas e seguem o sistema determinístico. Mas *Fargo* é justamente sobre esse fator de caos. No filme original, Jerry Lundergaard, casado com a filha de um magnata, sofre com endividamento porque seu sogro recusa a ajudá-lo financeiramente. Desesperado com as cobranças, ele resolve apelar para um plano mirabolante: combina com dois criminosos de Fargo o sequestro da própria mulher, pagando a eles uma parte do resgate e ficando com o resto para liquidar suas dívidas. Para Jerry, nada pode dar errado, porque ele viveu a vida inteira em um sistema determinístico: as coisas sempre saem como o planejado. No entanto, a inserção dos criminosos de Fargo na pacata vida da região criará a mínima alteração nas condições iniciais que culminará no assassinato do sogro de Jerry e em sua própria prisão.

Na primeira temporada da série, o fator caos é ainda mais claro: Lester Nygaard, assim como Jerry, é representado como um homem fraco, de sucesso nulo, num sistema que, aparentemente comunitário, segue a lógica do individualismo e do triunfo pessoal. Lester é uma pessoa boa, que, na metáfora da tragédia dos comuns, seria incapaz de adicionar mais gado ao seu rebanho diante da previsão do esgotamento dos campos. Como resultado, é constantemente diminuído por aqueles à sua volta: seu irmão bem-sucedido, sua mulher infeliz por ter escolhido o Nygaard errado, seus colegas

3 Para uma demonstração visual do pêndulo duplo, ver Double [...] (2010).

de trabalho e mesmo o *bully* de sua infância, que, ao encontrá-lo na rua já adulto, faz questão de reforçar as maldades que cometia quando ambos frequentavam o colégio, a fim de que seus filhos vissem como tratar um perdedor.

A variação nas condições iniciais que trará o caos a esse sistema se dá quando um cervo cruza o caminho do assassino Lorne Malvo enquanto ele dirigia o carro com um refém no porta-malas. O veículo colide, o refém foge e Malvo, acidentado, se vê na necessidade de ir ao hospital para cuidar de seus ferimentos. Em toda temporada de *Fargo* há um personagem que, diferente dos demais, presos no sistema fechado e estável daquela vida comunitária interiorana, funciona como o arauto do caos. Nesse caso, é Malvo. O assassino conversa brevemente com Lester, que fora ao hospital após apanhar do filho de seu *bully*, e, diz que, se Lester assim o quiser, ele assassinará aquele homem que o maltratava na infância. Lester, preso no sistema, não consegue sequer computar aquela proposta como algo real, gagueja, e parte sem responder. Malvo entende o silêncio como conivência e mata o homem. Ao descobrir o que havia acontecido, Lester se vê desestabilizado de sua posição naquele sistema, ao mesmo tempo chocado pelo brutal assassinato, mas seduzido pelo poder que aquele homem inspirava. Lester queria ser Malvo. Pouco depois assassinará sua insatisfeita esposa e começará uma série de crimes para encobrir o inicial e, quanto mais ambicioso e egoísta ele é nesse processo, mais sucesso alcança, casando-se novamente e se tornando um homem rico e prestigiado — mas ainda perseguido pelo rastro de sangue deixado na pequena cidade de Bemidji.

O ponto que fica apenas entrevisto no filme, mas que ganha destaque na série, é justamente esse processo de crise comunitária causado por um sistema que, apesar de comunitário nas aparências, é altamente individualista na visão de mundo, como vimos no experimento mental da tragédia dos comuns. Jerold J. Abrams (2009, p. 212), ao analisar características do *noir* em *Fargo*, ressaltará como essa crise comunitária causada pelo avanço do individualismo é um tema central no filme dos Coen:

A tensão no centro da modernidade revelada por todo grande filme *noir* é esta: a civilização avança, em nome da liberação da idade das trevas do passado, trazendo consigo alienação, fragmentação social e individuação que dissolve primeiro a comunidade, depois a família e, por fim, até o nosso senso de humanidade.⁴

Enquanto no típico filme *noir* já estamos diante do resultado do fracasso comunitário, em uma vida urbana alienada, socialmente fragmentada e altamente individualista, tanto os Coen quanto Hawley apresentam um norte-americano que, quase por inércia, mantém a frágil casca de uma vida comunitária quando suas visões de mundo já foram plenamente mudadas pelo discurso do capitalismo moderno.

Como bem lembra Ludimila Carvalho (2021, p. 93) em “Da unidade fílmica para a serialidade televisiva: um estudo da primeira temporada da série *Fargo*”, a série ajudou a popularizar um arquétipo que usa de base para criar a caricatura desse norte-americano: o chamado “Minnesota Nice”, que, para Carvalho (2021, p. 93), é uma “forma de referir-se não apenas ao sotaque peculiar dos moradores da área, mas também ao seu comportamento exageradamente dócil e educado”. Mais do que isso, podemos ver o “Minnesota Nice” como uma regra tácita de manutenção forçada de uma ordem social que não existe para além da superfície. De acordo com o escritor de Minnesota Syl Jones (2009),⁵ “[p]essoas que cresceram com isso sabem que o Minnesota Nice não tem muito a ver com ser legal. É mais sobre manter as aparências, sobre manter a ordem social, sobre manter as pessoas em seu lugar”.

É essa ordem social forçada que se vê rompida com a alteração das condições iniciais causada pelo fenômeno inicial tanto no filme

4 No original: “The tension at the center of modernity, which all great noir reveals, is this: civilization’s advance, in the name of liberation from the dark ages of the past, brings with it alienation, social fragmentation, and individuation that dissolves first the community, then the family, and ultimately even our sense of humanity”.

5 No original: “People who have grown up with it know that Minnesota Nice doesn’t have all that much to do with being nice. It’s more about keeping up appearances, about keeping the social order, about keeping people in their place”.

como em todas as temporadas da série. A ordem comunitária desse universo fictício — fortemente inspirado no real norte dos Estados Unidos — sobrevive graças à previsibilidade da sua ordem social e dos protocolos para mantê-la. Dentro das regras, todos sorriem e são amáveis. No entanto, quando o inesperado irrompe, os protocolos sociais se tornam inúteis. Na primeira temporada da série, isso é amplamente explorado por Malvo, que, ao não seguir em absoluto os protocolos, consegue se aproveitar da incapacidade das pessoas de lidar com situações sociais não previstas pelas regras.

Esse mesmo padrão se repetirá em todas as demais temporadas: um fenômeno caótico altera as condições iniciais do sistema fechado, criando um efeito em cadeia que culminará na crise da comunidade e suas forçadas aparências. Na segunda temporada, esse evento será o atropelamento do filho de uma máfia local; na terceira, um assassinato por engano; na quarta, um acidente que mata o líder da máfia italiana local; na quinta, a agressão por acidente de um policial durante uma confusão em uma reunião de conselho escolar. Tal caos, no geral, será incorporado por um ou mais personagens (Malvo na primeira; Peggy na segunda; V. M. Varga na terceira; Oraetta Mayflower e Gaetano Fadda na quarta; Ole Munch na quinta), que serão importantes motores dessa desestabilização.

Se, por um lado, cada temporada da série reencena a crise comunitária nos espaços de aparente segurança e previsibilidade dos norte-americanos, a série como um todo constrói, em sua temporalidade abrangente, um panorama dessa crise a longo prazo. Podemos dividir a cronologia de *Fargo* entre as narrativas contemporâneas, que ocupam as temporadas ímpares, e as históricas, que ocupam as pares. Montando em cronologia linear os anos em que cada uma das histórias se passa, podemos ver como, mesmo dentro do mundo criminal, persiste essa crise do comunitarismo.

Na quarta temporada da série, a primeira cronologicamente, assistimos à guerra travada entre os Fadda, máfia italiana de Kansas City, e os Cannon, máfia negra que ganha espaço na cidade, sobretudo após a morte acidental do patriarca dos Fadda nos anos 1950. Um dos poucos sobreviventes dessa guerra é o filho ainda

pequeno de Lou Cannon, Satchel, que cresce para se tornar Mike Milligan, um importante agente da nova máfia de Kansas City que se ergue das ruínas dessa guerra, como visto na segunda temporada da série, passada no final dos anos 1970.

Se a tradição e o “negócio familiar” começa a ruir em Kansas City nos anos 1950, na segunda temporada veremos como ele passa a se alastrar na direção do interior, alcançando Fargo. A família Gerhardt comanda o crime organizado da cidade até que, quando o patriarca da família sofre um derrame e fica incapacitado, a máfia de Kansas City vê a oportunidade de avançar sobre o território e tomar seus negócios. Essa nova máfia de Kansas City já em nada se parece à dos Fadda ou dos Cannon: para todos os efeitos, é uma empresa, com cargos e planos de carreira. Representa a modernidade se infiltrando e destruindo a tradição familiar dos Gerhardt. O fim da temporada é especialmente marcante para transmitir essa mensagem: Mike Milligan, após executar sua missão de tomar o território dos Gerhardt, é levado ao escritório da máfia de Kansas City para ser devidamente reconhecido pelo seu trabalho. Como recompensa, é promovido, saindo da vida de crimes na rua para trabalhar em um departamento administrativo da empresa, onde, de fato, os verdadeiros crimes são cometidos.

A ideia de que o próprio crime deixa de ser um “negócio local” é apresentada nessas duas temporadas, abrindo espaço para que as temporadas ímpares mostrem em maiores detalhes o mundo no qual Milligan acabava de entrar, o das grandes corporações criminais. Na terceira temporada de *Fargo*, Emmet Stussy, o “rei dos estacionamento” de Minnesota – logo, dono de um negócio local –, vê sua empresa ser lentamente tomada por V. M. Varga, que, por meio de manipulação, chantagem, intimidação e assassinatos, se infiltra na empresa e a transforma em uma grande operação de fraude fiscal em nível internacional, deixando, na proteção dessa operação, um rastro de sangue na pequena cidade de St. Cloud. A terceira temporada constrói em sua narrativa, sobretudo através dos carismáticos diálogos de V. M. Varga, que os bilionários são os verdadeiros vilões, são os inimigos do povo, arautos da crise comunitária que se

acentua a cada temporada na série. No entanto, a quinta temporada reage de forma curiosa a isso, e vale vermos em detalhes o porquê.

Crise comunitária e nostalgia

No seu último livro, *Retrotopia*, Zygmunt Bauman lança um olhar afiado para o que seria uma consequência de toda a liquidez da modernidade estudada por ele em trabalhos anteriores. Para o autor, toda a incerteza, angústia e instabilidade trazida pela modernidade líquida e sua sempre crescente privatização da sociedade e alienação do indivíduo teria levado ao desejo de retorno a um, agora imaginado, passado de segurança comunitária. Nas palavras de Bauman (2017, p. 11-12):

À medida que os velhos medos caíam aos poucos no esquecimento, e os novos medos ganhavam em volume e intensidade, promoção e degradação, progresso e retrocesso trocaram de lugar. Pelo menos um número crescente de peões relutantes presentes no jogo estava ou se sentia fadado à derrota.

Isso incitou os pêndulos do humor e da mentalidade públicos a dar a guinada de 180 graus: em lugar de investir as esperanças públicas de melhoria num futuro incerto e “sempre obviamente duvidoso demais”, reinvesti-las mais uma vez no passado vagamente lembrado, valorizado por sua suposta estabilidade e, portanto, confiabilidade.

Essa é a virada trabalhada na mais recente temporada de *Fargo*. Se, em todas as anteriores, assim como no filme, a ameaça era representada por esse caos que rompe com o já fragilizado senso de comunidade que persiste diante de uma mentalidade cada vez mais individualista, a quinta temporada se torna um espelho invertido dessa estrutura recorrente: a grande ameaça se dá justamente na tentativa de um retorno forçado a uma ordem arcaica, em claro diálogo com os crescentes discursos neofascistas e fundamentalistas ao redor do globo.

Essa ameaça é, sobretudo, incorporada pelo xerife Roy Tillman, prefeito — se tentamos parear com o sistema político brasileiro — de

Stark County, na Dakota do Norte. Vindo de uma longa linhagem de prefeitos da cidade, Roy é um pilar da comunidade, administrando uma justiça aos moldes pré-modernos, fortemente ancorado em sua interpretação da Bíblia. Seguindo o arquétipo de um conservador extremista, o xerife é um marido agressivo, que desconta muito de suas frustrações na esposa, muitas vezes de forma brutal. É dele que foge Dorothy (ou Dot) Lyon, que assume outra identidade e se casa novamente em Scandia, tentando deixar para trás a vida de abusos que passou nas mãos de Roy. O conflito central da trama será a tentativa de Roy Tillman de restaurar a ordem, recuperando sua velha esposa e a resistência de Dorothy a voltar a ser integrada à antiga família — na qual, vale ressaltar, ela foi filha adotiva de Roy antes de ser obrigada a se tornar esposa.

Enquanto, nas temporadas anteriores, os arautos do caos (Malvo, Peggy, Varga, Orietta/Gaetano) eram personagens moralmente questionáveis, quando não satiricamente vilanescos, Dorothy incorpora o caos como polo moralmente positivo da obra. Ainda que seus atos, em última instância, sejam os responsáveis pela perturbação da ordem que acarretará a morte de dezenas de pessoas, essa é uma ordem que, a narrativa reforça, *precisa* ser perturbada. É por meio das subseqüentes perturbações nessa ordem prévia e imposta sobre a personagem que veremos o *status quo* sendo questionado ao longo da narrativa.

Essa subversão encontrará, ainda, equivalência na própria estrutura narrativa ao explorar uma série de referências diretas a cenas e personagens do filme *Fargo*, mas invertendo seus sentidos. O ponto inicial para percebermos esse jogo é a cena do rapto de Dorothy. Após, em instinto de autodefesa, a protagonista acertar um policial com um *taser*, Dorothy é levada à delegacia e fichada. Sua ficha, ao entrar no sistema, alerta sua possível localização para seu antigo marido e agressor, Roy, que envia, então, dois homens para sequestrá-la e levá-la de volta ao lar. Se lembrarmos o enredo do filme de *Fargo*, esse é o evento inicial desencadeador do caos: um marido que sequestra a própria esposa. No entanto, Roy e Jerry não poderiam ser mais diferentes entre si. A figura frágil e atabalhoada

do protagonista do filme se contrasta com o ideal de masculinidade, poder e sucesso representado por Roy. Além da ideia do sequestro em si, a própria cena repetirá em grande parte a original, desde a chegada dos sequestradores olhando pelo vidro da casa, à perseguição que culmina no banheiro, e a queda da escada.

Figura 1 – Comparação entre o início das cenas de sequestro no filme *Fargo* e na quinta temporada da série



Fonte: *Fargo* (2023)

Novamente, vemos na cena uma inversão que mostra a diferença, agora, entre Dorothy e Jean, esposa de Jerry sequestrada no filme. Enquanto Jean é uma dona de casa no exato padrão esperado no imaginário das famílias americanas perfeitas, Dorothy apenas mimetiza — de forma caricata — esse padrão, sendo, na verdade, uma sobrevivente acostumada à violência, capaz de se defender a qualquer custo. Dessa forma, o sequestro termina de forma drasticamente diferente nos dois casos: Jean é levada ao cativeiro sem grande resistência, enquanto Dorothy consegue matar um dos sequestradores e fugir antes de ser levada ao cativeiro.

As inversões se dão também entre outros personagens, tais como o filho de Jean no filme, chamado Scotty, um menino apático e frágil, e a filha de Dorothy, também Scotty, uma menina dura que prefere ninjas a princesas. Ou ainda o sogro de Jerry, Wade Gustafson, empresário rico que despreza o genro, e a sogra de Dorothy, empresária rica que começará também desprezando a nora, mas que supera tal condição e se une a ela ao perceber justamente seu caráter subversivo do ideal familiar americano.

Já havíamos antes visto esse jogo de referências com o filme na primeira temporada, em que, além de Lester retomar muito do personagem Jerry, o próprio crime ocorrido no filme é recuperado pela série, narrando o destino do dinheiro que ficara enterrado na estrada. No entanto, enquanto as referências na primeira temporada buscam uma aproximação direta com o filme, a retomada subversiva dos elementos do filme na quinta temporada revelam um processo reflexivo em relação à própria trajetória desse universo ficcional criado pelos Coen e expandido por Noah Hawley.

As referências reforçam, assim, o papel da nostalgia por um passado que só existe enquanto espectro no presente. Tal relação com o passado será corporificada na figura de Ole Munch, um pitoresco criminoso contratado para sequestrar Dorothy no início da trama. Munch faz parte dos elementos de *Fargo* que, desde o início da série, funcionam como um signo de subversão da convenção realista na qual, em geral, a narrativa criminal, e sobretudo o *true crime*, se ancora. Tanto o filme quanto todos os episódios da série se

iniciam com a frase “This is a true story” [“Esta é uma história real”], narrando, posteriormente, eventos plenamente fictícios.

O filme é sutil com a subversão do *true story* que indica, e de fato poderia se tratar de uma história real, ainda que pouco possível. Foi dessa forma que a misteriosa morte da jovem japonesa Takako Konishi na região de Fargo em 2001 fez surgir a lenda urbana de que ela, iludida pela afirmação de realidade no início do filme, teria ido à Dakota do Norte em busca do dinheiro enterrado pelos criminosos. A lenda se tornou filme em 2014 nas mãos de David Zellner com *Kumiko, the Treasure Hunter*, complexificando o jogo entre ficção e realidade iniciado pelos Coen. A série, estreada no mesmo ano de *Kumiko*, levará além a subversão do signo de real.

Pesquisas como as de Pellegrini (2017) mostram como a subversão do *true story* no filme *Fargo* se dá justamente pela adesão ao registro realista, quebrando as expectativas geradas pelo gênero *noir*. Vítima, criminosos e detetive, no filme, agem menos pelos imperativos das fórmulas do gênero e mais por impulsos humanos muitas vezes anticlimáticos, como, por exemplo, a cena em que Carl, um dos sequestradores de Jean, discute com seu parceiro por ele ser incapaz de manter uma conversa animada em uma longa e tediosa viagem de carro. Pellegrini nota ainda que a série abandona essa abordagem realista, priorizando a construção de personagens e espaços mais formulaicos da tradição criminal.

No entanto, podemos ir além e dizer que a subversão feita por Hawley do *true crime* tomará o caminho oposto ao dos Coen. Se os diretores do filme jogam com o fato de que uma real adesão ao *true crime* desmontaria muitas de suas convenções, na série, Hawley, por sua vez, escancara o esvaziamento da etiqueta ao inserir eventos sobrenaturais em alguns momentos da série. Na primeira temporada, temos a descoberta milagrosa do tesouro enterrado no filme por Stavros Milos, além da cena em que um lobo aponta o esconderijo de Malvo a Gus; Na segunda temporada, o tiroteio final é brevemente interrompido pela passagem de um óvni; na terceira, alguns personagens são salvos pela figura mítica do judeu errante; na quarta, o espírito de um capitão de navio negreiro assombra

uma das famílias; e, na quinta, Ole Munch é revelado como um devorador de pecados.

Oriundo de certas crenças pagãs da região da Inglaterra e Escócia, sobretudo, o devorador de pecados é uma figura maldita, um indivíduo contratado para absorver os pecados de um morto para si, comendo um alimento preparado especialmente para o ritual e deixado sobre ou próximo ao cadáver. Munch é, devido a essa prática, uma alma amaldiçoada, presa há séculos no mundo terreno por seus pecados devorados. O personagem funciona, assim, como o reforço do caráter sombrio desse retorno ao passado que Roy propaga retrotopicamente como positivo. Uma cena que especialmente reforça o perigo desse retorno, quando Munch cita a lei de talião de “Olho por olho” — também presente no livro de Levítico, logo parte da lei que Roy diz seguir no comando de sua cidade — antes de arrancar os olhos de Gator Tillman, filho de Roy.

As cenas de final de temporada são sempre muito significativas em *Fargo*, e a desta temporada parece dialogar diretamente com uma resposta à crise comunitária que serve de ponto de partida para toda a série, diretamente ligada com dinheiro e o funcionamento do capitalismo. De acordo com o próprio criador,

[a] razão pela qual a maioria das pessoas acaba cometendo crimes ou se envolvendo com o crime tem a ver com dinheiro. Assim, a cada ano, começamos a explorar diferentes versões dessas histórias. Este ano foi sobre dívida em um sentido econômico mais amplo, mas também em um sentido moral. O fato de que tomar dinheiro emprestado de alguma forma o torna moralmente inferior ao credor é uma ideia bizarra. A ideia de que, se você quitar seus empréstimos estudantis após vinte e cinco anos, você é uma pessoa moral, e, se não o fizer, não é, é um absurdo. Todas essas ideias de obrigação e dívida, eu quis explorar aqui também (Noah Hawley apud Phillips, 2024).⁶

6 No original: “The reason that most people end up committing crimes or are involved in crime is about money. And so each year we started looking at different versions of those stories. This year was about debt in a larger economic sense, but also in a moral sense. The fact that borrowing money somehow makes you morally inferior to the lender is a bizarre idea. The idea that if you pay your

A ideia de dívida é, de fato, explorada até o fim da temporada. Na cena final, após a prisão de Roy e libertação de Dorothy para viver sua nova vida com o marido e a filha, Ole Munch aparece para quitar sua dívida, ou seja, finalizar o serviço para o qual fora contratado, o assassinato de Dorothy. Mesmo que Roy já não estivesse lá para cobrar o cumprimento do serviço, Munch se vê, de alguma forma, preso ao contrato verbal estabelecido, e prossegue com o acordado. Vale lembrar, como devorador de pecados, é própria incorporação de uma dívida que não pode ser paga, a da sua própria alma, manchada pelo pecado alheio.

No entanto, Dorothy, junto ao resto da família Lyon, em vez de se opor violentamente ao assassino — como fez ao longo de toda a série com todos aqueles que tentaram matá-la —, opta por abrir sua hospitalidade a ele. Ela o convoca a ajudar a fazer o café da manhã, o que Munch acaba desconsertadamente aceitando, enquanto busca uma forma de dar seguimento ao seu plano de matá-la. No entanto, é levado em seguida à mesa para comer com o resto da família. Munch, até então um alienado por sua própria natureza imunda de devorador de pecados, se vê, assim, subitamente reintegrado à comunidade ao dividir a refeição naquele sagrado momento familiar. Ao provar o doce que ele mesmo ajudou a fazer, sorri: pela primeira vez, a comida não mais tinha sabor de pecado, mas de perdão.

O ato contraria, assim, a natureza autopreservadora e individualista que Garrett Hardin vê como própria do ser humano, da qual parte para conceber seu experimento mental sobre a tragédia dos comuns. O simples ato de um ser humano são que não prioriza maximizar seus ganhos ou sua chance de sobrevivência às custas dos demais é suficiente para derrubar as previsões apocalípticas levantadas pelo biólogo e reforçadas por alguns estudos posteriores. Se, como Hawley propõe, o coração dos males em *Fargo* é o dinheiro e a maneira como o capitalismo se infiltra na moral, as forças revolucionárias dentro desse universo são aquelas que mais

se distanciam desse modelo: personagens como Dorothy, mas também Molly Solverson na primeira temporada, ou Gloria Burgle na terceira, representam personagens incapazes de seguir a lógica sobrevivencialista prevista por Hardin, colocando o bem-estar da comunidade acima de seus próprios interesses. Ainda que incapazes, em sua isolada excepcionalidade, de mudar a realidade social de forma mais duradoura — visto o caráter cíclico de irrupção do caos em cada temporada —, tais atos são suficientes para, momentaneamente, frear o avanço do caos e restaurar a frágil ordem que antecede a dita tragédia dos comuns.

Considerações finais

Esta breve análise tomando como chave de leitura o título do primeiro episódio da quinta temporada é apenas uma pequena fração da riqueza de abordagens e interpretações que a série *Fargo* nos convida a fazer. Noah Hawley é cuidadoso na construção de suas metáforas, redes de referências, temas recorrentes e símbolos. Entre os muitos caminhos que a série nos oferece para leitura, vale destacar o uso do insólito como subversão das convenções criminais, que aqui vimos limitadamente por meio de Ole Munch; o tema do conflito fraternal, que está presente nos atritos entre Lester e Chazz Nygaard na primeira temporada, entre os irmãos Dodd e Bear Gerhardt na segunda, entre Emmitt e Raymond Stussy na terceira, e entre Jost e Gaetano Fadda na quarta; ou ainda a tríade de detetives mulheres que encabeçam as investigações nas temporadas ímpares (logo contemporâneas, em oposição às pares, de investigação masculina), Molly, Gloria e Indira, e seus conflitos com o patriarcado. Em suma, a riqueza de sentidos de *Fargo*, filme e série, nos ajudam não só a entender o imaginário americano sobre o crime, mas também a refletir sobre as próprias convenções, trajetória e expectativas do gênero criminal.

student loans back after 25 years, you're a moral person, and if you don't, you're not, is an absurdity. All those ideas of obligation and debt, I wanted to explore here as well".

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Jerold J. “A homespun murder story”: film noir and the problems of Modernity in *Fargo*. In: CONARD, Mark (org.). *The Philosophy of the Coen Brothers*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

CARVALHO, Ludimila. Da unidade fílmica para a serialidade televisiva: um estudo da primeira temporada da série *Fargo*. In: SOUZA, Maria Carmem; ALVES, Lynn (org.). *Narrativas seriadas: ficções televisivas, games e transmídia*. Salvador: EDUFBA, 2021.

DOUBLE PENDULUM. [S. l.: s. n.], 5 ago. 2010. 1 vídeo (2 min 38 s). Publicado pelo canal stevenbtroy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U39RMUzCjiU>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FARGO. Direção: Joel Coen. [S. l.]: Working Title Films, 1996. 1 DVD (98 min).

FARGO. Quinta temporada. Direção: Noah Hawley. [S. l.]: FX, 2023.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

HARDIN, Garrett. The Tragedy of the Commons. *Journal of Natural Resources Policy Research*, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 243-253, 2009. [1968].

JONES, Syl. Tracing the origin of “Minnesota Nice”. *MPRNews*, Saint Paul, Minnesota, 14 Dec. 2009. Disponível em: <https://www.mpr-news.org/story/2009/12/14/syljones>. Acesso em: 13 abr. 2025.

PELLEGRINI, Christian Hugo. *Fargo*, do filme à série. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 12, n. 1, p. 111-131, jan./jun. 2017.

PHILLIPS, David. Show Creator Noah Hawley on the Concept of Debt and Decency in FX’s ‘Fargo’: Season 5. *Awards Daily*, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.awardsdaily.com/2024/08/15/show-creator-noah-hawley-on-the-concept-of-debt-and-decency-in-fxs-fargo-season-5/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

SASSE, Pedro. A lei dos lugares vagos: o insólito e a narrativa criminal pós-moderna em *Fargo*. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.50485. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/50485>. Acesso em: 2 jan. 2025.

AUTORES

André Cardoso é doutor em Literatura Comparada pela New York University e mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É professor associado de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Nível 2). É membro dos grupos de pesquisa (CNPq) Interferências: Literatura, Arte e Ciência, Estudos do Gótico, Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal e Distopia e Contemporaneidade, no qual atua como líder, assim como do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Organizou, juntamente a Pedro Sasse, a coletânea de ensaios *Distopia e monstruosidade* (Dialogarts, 2020), e, juntamente a Claudete Daflon e Pedro Sasse, o livro *Epidemias: literatura, história e cultura* (Makunaima, 2021). Seus interesses de pesquisa são as relações entre o gótico, a ficção distópica e narrativas apocalípticas.

Barbara Lutzen é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, na subárea de Literaturas Estrangeiras Modernas de Língua Inglesa, e graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É integrante do grupo de pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq) desde 2024. Sua pesquisa consiste no estudo da representação da materialidade monstruosa nas literaturas de língua estrangeira, principalmente em *thrillers* ou narrativas de horror.

Diana Rodrigues é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, mestra em Literaturas Estrangeiras Modernas pela mesma instituição, e graduada em Letras Inglês pela Fundação Educacional Unificada Campo-Grandense. É professora de inglês pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e integrante do grupo de pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq).

Isabela Lopes é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense com pesquisa sobre o romance detetivesco de Jô Soares *O Xangô de Baker Street* e sua relação com as obras de Arthur Conan Doyle. É mestra em Literaturas Estrangeiras Modernas pela mesma instituição, tendo pesquisado as *continuation novels* de Sophie Hannah e as obras clássicas da autora inglesa Agatha Christie centradas no detetive Hercule Poirot. Integrante do grupo de pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq), suas pesquisas são centradas em narrativas detetivescas em que há a presença de um detetive-herói.

Juliana Meanda é doutora em Literatura Comparada e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Possui especialização em Língua Inglesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e graduação em Letras Português/Inglês e Português/Literaturas pela Universidade Gama Filho. É integrante do grupo de pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq). Seus principais temas de interesse na área de literatura são estudos de gênero, representação e questão identitária feminina, feminismos e suas interseções com raça/etnia e classe, estudos chicanos, estudos culturais, estudos pós-coloniais, estudos decoloniais, contraescrituras e ficção criminal/detetivesca.

Leonardo Nahoum é doutor em Literatura Comparada, mestre em Estudos de Literatura e licenciado em Letras pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado pela mesma instituição. É professor de Língua Portuguesa e Literaturas nas redes municipais de Rio das Ostras e Silva Jardim, jornalista e autor dos volumes *Livros de bolso infantis em plena ditadura militar* (Avec, 2022) e

Histórias de detetive para crianças (Eduff, 2017), da *Enciclopédia do rock progressivo* (Rock Symphony, 2005) e de *Tagmar* (GSA, 1991), o primeiro role-playing game brasileiro; dirige, ainda, o selo musical Rock Symphony, com 150 CDs e DVDs editados. Dedica-se a pesquisas no campo da literatura infantojuvenil de gênero (*genre*, não *gender*), com foco em escritores como Ganymédes José, Carlos Figueiredo, Gladis N. Stumpf González, Hélio do Soveral e, claro, Benevenuto Cellini dos Santos.

Pedro Pone é doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense, e graduado em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. É professor do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Tem experiência na área de formação de professores, com interesse em literatura estadunidense contemporânea, literatura e cinema, e ensino de literatura.

Pedro Frazão é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e graduado em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Sua pesquisa aborda narrativas distópicas e suas relações com contextos periféricos latinos. Entre suas principais publicações estão “Scream Queens: Teen Serial Killers, TikTok Deaths and Taylor Swift’s Soundtrack” (2024) e “Muros e divisões: um ideário distópico dentro das utopias” (2024). Em 2022, participou da organização do *Third Symposium on Language Attitudes towards Portuguese, Spanish, and Related Languages*.

Pedro Sasse é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado em Narrativas Criminais pela mesma universidade e em Intermedialidades na Ficção Popular pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor substituto de Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Organizou os livros (*novas*) *Palavras da crítica vol. I e II*, com José Luís Jobim e Nabil Araújo; *Distopia e monstruosidade*, com André Cardoso; *Primeiras pistas:*

as origens críticas da narrativa criminal, com Carla Portilho e Marcela Miller; e *Investigação e crime em perspectiva intermediária*, com Carla Portilho e Cristina Ribas, entre outros.

Raquel Moraes é doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense, mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e graduada em Letras Português/Literaturas pela mesma instituição. Também possui especialização em Ensino de Leitura e Produção Textual pela Universidade Federal Fluminense. É professora EBT de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, no campus Engenheiro Paulo de Frontin, onde desenvolve pesquisas sobre gamificação de narrativas de mistério, investigação e terror. Seus interesses de pesquisa são na área de Estudos Literários, com enfoque nos temas de ficção criminal e detetivesca, literatura de autoria feminina, representações da violência de gênero na literatura, e ensino de literatura. Participa dos grupos de pesquisa certificados pelo CNPq Escritos Suspeitos e Observatório de Políticas Públicas do Sul-Fluminense.

Vanessa Cianconi é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com período sanduíche no Departamento de Teatro da Universidade de Pittsburgh e pesquisa na Mellon School of Theater and Performance Research da Universidade de Harvard. É professora de Literatura Norte-Americana no Departamento de Línguas e Literaturas Anglo-Germânicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e também faz parte do corpo docente da pós-graduação em Literaturas de Língua Inglesa. É vice-coordenadora geral do Programa de Pós-Graduação em Letras e coordenadora da especialização em Literaturas de Língua Inglesa da mesma universidade. Autora de *As bruxas como desculpa* (Multifoco, 2014), atualmente faz parte do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e é vice-líder do grupo de pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq).

Vanessa Hanes é doutora e mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, com período de estágio doutoral na Universidade da Antuérpia, na Bélgica. É professora

adjunta das áreas de Língua Inglesa e Tradução no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense. Atua também como docente permanente na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. É integrante do Núcleo de Tradução e Criação da Universidade Federal Fluminense e do grupo de pesquisa Estudos Contemporâneos da Tradução. Faz parte da comissão executiva da revista *Caderno de Letras* da Universidade Federal Fluminense. Suas publicações recentes de maior relevância são os artigos “Brazilian Translation of African-American Vernacular English: Giving Voice to the African Diaspora” (*Journal for Translation Studies in Africa*, 2024) e “Thriving on Change: Translation in Brazil” (*PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*, 2023), e o capítulo “Revisitando as possibilidades da pesquisa em tradução” no livro *Estudos de linguagem: (re)construindo políticas de pesquisa* (Pontes Editores, 2024).

Vanessa Massoni da Rocha é doutora em Estudos de literatura (2012) e mestra em Literaturas francófonas (2009) pela Universidade Federal Fluminense. É professora no Instituto de Letras na Universidade Federal Fluminense, onde integra o programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de literatura (Subárea de Literaturas Estrangeiras Modernas – Literaturas francófonas no mestrado e Literatura comparada no doutorado). Integra o GT Relações literárias interamericanas (vinculado à ANPOLL). Idealizadora, coordenadora e coorganizadora do Encontro Literatura, História e Pós-colonialidade e do Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas. Curadora do Ciclo Caribe Real e Sonhado. Desenvolve pesquisa acadêmica no âmbito da francofonia, privilegiando o estudo de obras de expressão francesa do Caribe e, igualmente, as interfaces entre as literaturas antilhanas, a literatura brasileira (contemporânea) e produções pós-coloniais. Publicou o livro *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* (EdUERJ, 2021) e coorganizou obras de crítica literária.

Copyright © 2025

Editora ACASO CULTURAL

Coordenação:
Catarina Amaral
Pedro Sasse

Organização:
Acaso Cultural

Projeto gráfico e capa:
Pedro Sasse

Revisão:
Laura Cardoso

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Ananda Machado (UFRJ)
André C. de Almeida Cardoso (UFF)
Anita Moraes (UFF)
Júlio França (UERJ)
Marcelo Diniz (UFRJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Stefania Chiarelli (UFF)
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Violência em foco [livro eletrônico] / organização
Carla Portilho...[et al]. -- Rio de Janeiro :
Acaso Cultural, 2025. -- (Escritos suspeitos ; 2)
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Vanessa Cianconi, Leonardo
Nahoum, Pedro Sasse.
Bibliografia.
ISBN 978-65-85122-20-7

1. Artigos - Coletâneas 2. Crimes na literatura
3. Literatura - História e crítica 4. Teoria
literária 5. Violência I. Portilho, Carla.
II. Cianconi, Vanessa. III. Nahoum, Leonardo.
IV. Sasse, Pedro. V. Série.

25-275263

CDD-801

Índices para catálogo sistemático:

1. Teoria literária 801
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

A publicação deste livro foi financiada pelo edital de apoio a publicações do GLE/UFF 2024.



CNPJ: 33.980.292/0001-25
acasocultural.com