

O Romance Policial na Modernidade e na Pós-Modernidade: algumas considerações sobre o tema e uma leitura de *Los Detectives Salvajes*, de Roberto Bolaño^{*}



Lucas Antunes Oliveira

Doutorando/Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Este trabalho procura tecer algumas relações entre as estruturas do romance policial e as conjunturas históricas moderna e pós-moderna. Para isso, procura fazer algumas considerações a respeito das articulações entre sociedade e obra literária, bem como apresenta uma leitura da obra *Los detectives salvajes*, do escritor chileno Roberto Bolaño, a fim de apontar alguns aspectos do romance policial pós-moderno.

Palavras-chave: Romance policial; modernidade; pós-modernidade; *Los detectives salvajes*.

Abstract:

This paper intends to make some connections between the structures of the detective novel and the modern and post-modern historical conjunctures. For this, this paper seeks to make some considerations about the connections between society and literary work, and presents a reading of *Los detectives salvajes*, by the Chilean writer Roberto Bolaño, in order to point out some aspects of postmodern detective novel.

Key-words: Detective novel; modernity; postmodernity; *Los detectives salvajes*.

Resumen:

Este trabajo intenta tejer algunas relaciones entre las estructuras de la novela policial y las coyunturas históricas moderna e posmoderna. Para ello, busca hacer algunas consideraciones acerca de las articulaciones entre la sociedad y la obra literaria, así como presenta una lectura de la obra *Los detectives salvajes*, del escritor chileno Roberto Bolaño, con el propósito de apontar algunos aspectos de la novela policial posmoderna.

Palabras-llave: Novela policial; modernidad; posmodernidad; *Los detectives salvajes*.

^{*} Recebido em 28 de junho de 2013. Aprovado em 17 de setembro de 2013.

Embora tenha sido renegado, mais tarde, por seu próprio autor, não se pode recusar a importância de *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács, para os estudos do gênero abordado no livro. Um primeiro elemento que poderia ser citado para afirmar tal importância do texto lukacsiano é seu caráter inovador, como bem sublinhado por Bezerra, ao afirmar que

Sem favor, a obra pode ser considerada, na modernidade, como inovadora, uma vez que esquematiza os estudos do romance a partir de um histórico do gênero (devidamente inserido no modo épico), sem que recaia em determinismos que tendem a aflorar quando é adotada uma perspectiva reducentemente sociológica (Bezerra 2008:208).

Assim, o autor de *A Teoria do Romance* procura pensar historicamente o gênero abordado associando-o à tradição da épica. Dessa forma, epopeia e romance seriam gêneros bastante próximos, diferenciando-se apenas por serem manifestações de “mentalidades” distintas: “Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (Lukács 2000:55).

O texto de Lukács também se destaca por ser o primeiro estudo sobre o romance que procuraria descrever o gênero de forma completa, ou seja, “em que forma e conteúdo são contemplados de modo integrado” (Bezerra 2008:208). O teórico húngaro realiza tal procedimento ao relacionar “o romance com a concepção de mundo burguês”, para pensar na essência dessa “forma narrativa como sendo

o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções” (Brait 1985:40). Nesse sentido, aquilo que parece apenas um componente conteudístico do romance (o embate entre o herói e a sociedade) é, para Lukács, na verdade a própria forma do gênero. Consequentemente, a relação entre a obra e a sociedade torna-se importantíssima na teoria lukacsiana, de maneira geral, por três motivos: a) porque procura explicar o surgimento do romance a partir de uma visão histórica que detecta as mudanças das “mentalidades” sociais das quais dependem as manifestações da épica; b) porque vincula o romance a uma visão de mundo específica, a da sociedade burguesa; e c) porque pensa a relação entre o herói e a sociedade como elemento formal essencial do gênero romanesco.

Ao associar o romance com a concepção de mundo da burguesia, Lukács também o vincula à economia capitalista e ao pensamento da modernidade; não por acaso a obra que o teórico húngaro elenca como primeiro romance é *Dom Quixote*. As desventuras de um velho enlouquecido que busca incessantemente os ideais das novelas de cavalaria num mundo em que eles se tornaram obsoletos e risíveis, seria o arquétipo original da luta do herói problemático contra uma sociedade cada vez mais dominada pelos modelos burgueses, capitalistas e modernos — luta esta alegorizada na famosa cena do duelo entre o Quixote e os moinhos de vento. Mas, se por um lado, a representação do embate entre o herói problemático e a sociedade burguesa apresenta uma crítica a esta, por

outro, também afirma seus ideais: a própria centralidade do indivíduo no romance está ligada à visão de mundo burguesa, moderna e capitalista, com seu culto ao individualismo, ao livre-arbítrio e ao pensamento liberal.

Se o romance, como argumenta Lukács, pode ser descrito como a busca de um indivíduo problemático por uma essência já perdida devido às mudanças causadas por um mundo contingente, então a modernidade, com sua enorme força transgressora, talvez seja o melhor signo para compreender o gênero. Tal força transgressora, que Bauman (2001) chama de “derretimento dos sólidos” (entendendo aqui os “sólidos”, grosso modo, como formas socioeconômicas e culturais muito estáveis e resistentes a mudanças, como, por exemplo, o feudalismo e o teocentrismo medievais), é um dos principais motivos que impedem o herói problemático de encontrar os valores autênticos que busca — afinal, como alcançar a essência num mundo que está sempre mudando? Contudo, a força transgressora da modernidade não tem como consequência um questionamento infinito de todos os valores; pelo contrário, como destaca Bauman:

Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em estado avançado de desintegração; e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, por uma vez, descobrir ou inventar sólidos de solidez *duradoura*, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável (Bauman 2001:10).

Entretanto, por mais que a modernidade tivesse o poder de criar novos sólidos, estes não poderiam servir ao herói problemático como

valores autênticos; pois os valores propagados pela modernidade, apesar de serem certezas, são certezas mutáveis, constantemente destruídas pelo poder corrosivo da própria modernidade. Por outro lado, a afirmação das novas certezas impede que os valores antigos sejam recuperados, porquanto se tornaram incontestavelmente antiquados. Essa dinâmica da modernidade leva à situação do Quixote: impossibilitado de encontrar uma essência no presente (bem como no futuro), volta-se para o passado, mas nele só encontra ruínas.

Lukács, na segunda parte de seu estudo, analisa as transformações do romance desde Cervantes até Tolstói, sempre observando a relação entre o indivíduo e o mundo. Se essa relação, em termos empíricos, está em constante mudança devido à dinâmica da modernidade, o romance também se modificará para adequar sua representação ao mundo ao qual pertence. Não à toa Lukács afirma que “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (Lukács 2000:72). Consequentemente, o romance passa a ser uma forma altamente mutável, cuja “tendência dominante não é de [...] se ajustar a esquematismos ou a limites preconcebidos” (Bezerra 2008:210), e que, por isso mesmo, acabou gerando uma série de manifestações que o próprio Lukács dificilmente aceitaria como sendo romances “genuínos”,¹ a exemplo do romance policial. De fato,

¹ Mesmo porque para Lukács, tomando como base o conceito de História hegeliano, acredita que o romance (que, seguindo a dinâmica de todos os gêneros, surge, se desenvolve e desaparece) deveria fenecer no século XX, tendo a oportunidade de ressurgir apenas num novo mundo socialista.

o herói do romance policial clássico — o detetive — dificilmente poderia ser pensado em termos do herói problemático lukacsiano, pois sua aventura não é a busca pelos valores autênticos perdidos, mas sim a confirmação de uma certeza prévia: há um criminoso que pode (e deve) ser descoberto, capturado e punido.

Não obstante, o romance policial também possui uma relação íntima com a modernidade. Como argumenta Vargas Vergara,

La Modernidad, sustentada tanto en el proyecto ilustrado que acredita al modelo científico para el avance tecnológico, así como en el discurso de emancipación del ser humano latente en las repúblicas emergentes; encuentra, en el género de escritura policial, una fianza capaz de sustentar las nociones de Verdad, Ley y Justicia. Los discursos que surgen a partir de la formación de la burguesía de los siglos XVIII y XIX en Europa, van de la mano con la evolución y sofisticación de los nuevos métodos de control social e identificación. Nace, en aquél periodo de profunda moralización, la figura del policía que defiende los intereses del Estado burgués y que obtiene en los relatos policiales un terreno de legitimación y legalización social (Vargas Vergara 2005:1).

Assim, os discursos ideológicos da modernidade, que tanto sustentam quanto são sustentados pela visão de mundo burguesa, encontram uma “voz cultural” nas narrativas policiais; não por acaso José Cardoso Pires, num livro que desconstrói o romance detetivesco clássico, afirmara que “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (Pires 1999:111).

Walter Benjamin, num texto em que pensa a Paris do século XIX como uma imagem alegórica da própria modernidade (e que

trabalha a articulação entre mudanças sociais e artísticas), também chama a atenção para essa relação entre o romance policial e a visão de mundo burguesa, destacando a consequência da valorização do ambiente privado nesse tipo de literatura:

O interior é não só o universo, mas também o estojo do homem privado. Habitar significa deixar suas marcas. (...) Daí nasce o romance policial que está à caça dessas marcas. Em Poe, a filosofia do mobiliário tanto quanto as novelas policiais revelam o primeiro fisionomista interior. Os criminosos dos primeiros romances policiais não são nem cavalheiros nem apaches, mas homens privados pertencentes à burguesia (Benjamin 1983:142).

Como ilustra Benjamin, o romance policial encontra o ambiente propício para nascer e florescer numa sociedade que valoriza a tal ponto o privado e o individual que torna possível o pleno reconhecimento de um cidadão não só por seu nome ou sua aparência, mas também por suas propriedades — por mais ínfimas que elas sejam. Se as propriedades são a tal ponto estimadas, defendê-las torna-se uma necessidade de primeira ordem (afinal, atacar a propriedade é atacar a própria identidade do indivíduo), preocupação que também serve de estímulo ao romance policial. Vargas Vergara (2005), apoiando-se em autores como Fredric Jameson e Michel Foucault, mostra como o detetive literário nasce junto com a criação da polícia profissional, que, por sua vez, surge da necessidade dos governos modernos de controlar uma sociedade cada vez mais urbanizada, industrializada e dividida em diversas áreas administrativas.

Vargas Vergara ainda elenca outro elemento do mundo social moderno e burguês que é incorporado pelo romance policial clássico: o método científico positivista. Ao tratar da formação do cânone da narrativa detetivesca clássica, a autora destaca que

Inglaterra genera los principales exponentes del canon: Edgar A. Poe; Arthur Conan Doyle; G.K. Chesterton; Ágatha Christie; entre otros, estableciendo los mecanismos operativos y estructurales que lo componen. En este periodo, la novela de enigma –o policial clásica– se constituye a partir de los elementos que la ciencia positiva entrega. Deducción, inducción y, principalmente, abducción, son las formas de raciocinio que el detective emplea para llegar a la verdad (Vargas Vergara 2005:1).

O uso das ferramentas modernas e burguesas pelo detetive a fim de atingir um objetivo que é a própria manutenção do *status quo* revela ao mesmo tempo a aproximação e o afastamento do romance policial clássico do romance tal como entendido por Lukács: aproximação porque ambas as formas do romance dependem das condições sociais que a modernidade trouxe para que pudessem nascer; afastamento porque, ao invés de um questionamento da visão de mundo propagada pelos discursos da modernidade através de um protagonista problemático (no caso do romance “lukacsiano”), tem-se uma afirmação dessa visão de mundo por meio de um protagonista completamente integrado ao mundo moderno e burguês (no caso do romance policial).

Apesar de apresentarem formas diferentes, tanto o romance “lukacsiano” quanto o policial revelam uma estreita relação com uma mesma conjuntura histórica, a tal ponto que se torna bastante difícil

ter uma compreensão apropriada acerca do funcionamento das duas vertentes do gênero sem um mínimo de conhecimento sobre a sociedade moderna. Tal pressuposto tem como consequência a necessidade de uma reflexão teórica que procure pensar como se dá a articulação entre a sociedade e a obra romanesca. Lukács havia iniciado tal reflexão com *A teoria do romance*, sendo seguido por diversos teóricos, dentre os quais Lucien Goldmann. Este, em seu estudo *Sociologia do romance* (1976), procura pensar a relação entre o gênero romanesco e a sociedade a partir do conceito de *homologia*. Segundo Goldmann, a sociedade voltada para o mercado (ou seja, moderna e burguesa) substitui a relação natural e saudável entre os homens e os bens, marcada pelo *valor de uso*, por outra relação, artificial e degradada, marcada pelo *valor de troca*. Entretanto, alguns indivíduos ainda se voltam para as relações regidas pelo valor de uso, entrando em choque com a sociedade mercadológica e se tornando indivíduos problemáticos, assim como os heróis do romance “lukacsiano”. Tal problemática seria, para Goldmann, o berço do romance:

De fato, a criação do romance como gênero literário nada tem de surpreendente. A forma extremamente complexa que representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade onde todo o esforço para se orientar *diretamente* no sentido do valor de uso não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados, mas de um modo diferente — o do *indivíduo problemático* (Goldmann 1976:19-18).

Dessa forma, o autor consegue enxergar uma relação de homologia entre obra romanesca e mundo social:

Assim, as duas estruturas, a de um importante gênero romanesco e a da troca, mostram ser rigorosamente homólogas, a um ponto tal que poderíamos falar de uma só estrutura que se manifestaria em dois planos diferentes. Além disso, (...) a *evolução* da forma romanesca que corresponde ao mundo da coisificação só poderia ser compreendida na medida em que estivesse relacionada com uma *história homóloga* das estruturas da última (Goldmann 1976:18).

O conceito de homologia pensado por Goldmann é vantajoso porque revela que a ligação entre o romance e a sociedade na qual o gênero nasce é da ordem da própria estrutura, e não somente do conteúdo ou mesmo simplesmente da forma (como pensara anteriormente Lukács). Ademais, mostra como a evolução (no sentido de transformação) do gênero depende das mudanças das próprias condições sociais que lhe servem de base. Por outro lado, é preciso evitar o perigo que traz o conceito de homologia goldmanniano. Pois pensar numa homologia rigorosa, a tal ponto de se considerar as estruturas da obra e da sociedade uma mesma coisa, é apagar as especificidades de dois domínios que são, afinal, distintos. Além disso, tratada dessa maneira, a homologia transforma a obra literária em mera derivação ou consequência da sociedade, pois esta é sempre anterior àquela; tal conclusão é perceptível no próprio tom — um tanto desdenhoso — da afirmação de Goldmann, vista na citação acima, acerca do nascimento do romance (“a criação do romance como gênero literário *nada tem de surpreendente*”).

A teoria da homologia de Goldmann não dá conta de explicar a existência de duas formas tão diferentes do mesmo gênero, o romance “lukacsiano” e o romance policial, que nascem numa mesma conjuntura social. Isso porque Goldmann desconsidera o fator *imaginário* da relação entre a obra e a sociedade. Como argumenta Wolfgang Iser (2002), entre realidade e texto ficcional há uma relação triádica, pois entre esses dois elementos se insere um terceiro, o imaginário, que funciona justamente como articulador dos dois domínios anteriores. Por meio dos atos de fingir, o imaginário desrealiza os componentes da realidade extratextual que são trazidos para o interior da obra literária, resultando numa transgressão dos limites desses elementos. Isso significa dizer que o texto ficcional jamais pode ser entendido como uma cópia ou transposição da realidade extratextual, mas apenas pensado como um mundo do *como se*: embora ele deva ser encarado *como se* fosse o mundo real, trata-se na verdade de outra coisa, com regras e estruturas próprias. Consequentemente, a homologia rigorosa entre sociedade e romance não pode existir, pois, por se tratarem de esferas diferentes, são estruturadas de maneiras diferentes.

Outro ponto que torna problemática a teoria da homologia goldmanniana é o caráter comunicativo da obra literária. De acordo com Costa Lima (1986), o ato comunicativo não se caracteriza por apenas atualizar um arcabouço plenamente constituído e anterior ao ato, mas sim por colocar em cena uma rede de regras “que amoldam a

lógica do inconsciente à necessidade de responder a campos diferenciados” (Lima 1986:73). Consequentemente,

aquele arcabouço e essas motivações inconscientes são guiadas e retrabalhadas pelo *campo* em que se atualizam. Toda comunicação atualiza, portanto, dois polos, o do inconsciente lógico e o do campo discursivo. A entrada deste segundo elemento dissolve a estabilidade das estruturas” (Lima 1986:73).

Se, por um lado, as estruturas mencionadas por Costa Lima são aquelas que, “localizadas” no inconsciente humano, guiam seus discursos (conforme pensadas por Lévi-Strauss); por outro, o que se diz sobre essas estruturas também pode ser dito, em certo sentido, a respeito das estruturas sociais tematizadas pela obra literária. Pois o que é destacado aqui é o caráter produtivo do ato comunicativo e, por extensão, da linguagem. Dessa forma, assim como acontece com as estruturas do inconsciente humano, as estruturas sociais tematizadas pelo texto ficcional são modificadas devido ao caráter produtivo da linguagem. É justamente uma concepção limitada da linguagem que Costa Lima aponta como um dos problemas da teoria de Goldmann: “Goldmann não ultrapassou a concepção grosseira que seu mestre Lukács se fazia da linguagem, forma antes passiva diante do sujeito social (os grupos, as classes) que ativa, de reflexão sobre a matéria social” (LIMA, 1983:122).

Assim, por não levar em consideração a questão do imaginário e por supor uma concepção de linguagem demasiadamente limitada, a teoria da homologia goldmanniana se revela insuficiente para explicar

a existência das duas vertentes do gênero romanesco abordadas aqui: a “lukacsiana” e a policial. Se as formas das duas modalidades diferem entre si, contudo, ambas estão intimamente ligadas à sociedade moderna, a ponto das estruturas daquelas estarem profundamente relacionadas com a estrutura desta, como pudemos ver no que foi até agora apresentado. A homologia restrita proposta por Goldmann, portanto, se revela errônea, uma vez que uma mesma estrutura social (a da modernidade) foi capaz de produzir duas formas distintas de um mesmo gênero.

É possível que o próprio Goldmann se defendesse dessa acusação, tendo como base um comentário de seu mestre Lukács, argumentando que o romance policial não seria um romance legítimo, mas apenas uma espécie de cópia deste: “o romance possui uma caricatura que lhe é quase idêntica em todos os aspectos inessenciais da forma: a leitura de entretenimento, que indica todas as características exteriores do romance, mas que em sua essência não se vincula a nada e em nada se baseia, carecendo com isso de todo o sentido” (Lukács 2000:73). Entendido como “leitura de entretenimento”, o romance policial não apresentaria a homologia radical entre as estruturas por se tratar apenas de uma mera *caricatura* do romance. Contudo, tal comentário de Lukács parece ser mais normativo do que analítico; ou seja, parece mais indicar como o romance *deve* ser do que procurar entender como ele realmente é — ou *pode* ser. A fim de evitar tal reducionismo ou arbitrariedade, melhor seria procurar entender a aparição de uma outra modalidade

do romance a partir da análise das condições socioculturais que a tornaram possível. Recorramos mais uma vez a Costa Lima para empreender tal tarefa.

Em *Mimesis e modernidade* (2003), Costa Lima nos lembra que nosso contato com a realidade jamais é transitiva, mas sim mediada pelo que ele chama de “sistemas de representação” ou “representações sociais”. Estes são formas simbólicas por meio das quais transformamos a realidade (entendida como natureza e prévia ao homem) no real (a realidade simbolizada e, portanto, compreensível). A obra de arte (ou seja, o produto mimético) é também uma forma de representação social, mas uma forma *sui generis*: além de ser uma representação das representações sociais, o *mimema* apenas indiretamente estabelece uma relação com o real. A partir dessas primeiras conclusões acerca do produto mimético, Costa Lima procura entender a poética da modernidade, em especial o porquê de ela ter sido tantas vezes definida em termos de pura negatividade.

Analizando as mudanças sociais enfrentadas pela sociedade francesa desde o *Ancien Régime* até a segunda metade do século XIX, Costa Lima mostra a crescente crise das representações sociais, cuja antiga unidade centrada na figura do rei vai sendo lentamente diluída em diversas tentativas de construir uma nova unidade, que, contudo, se revelam malfadadas. Tal crise, segundo o autor, se deve justamente a um elemento ligado à modernidade e à ascensão da classe burguesa: “é o capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que

pertence” (Lima 2003:106). Em meio a uma crise que gera representações sociais fraturadas, a poética da modernidade se tornará também fragmentada: se a obra de arte é uma representação das representações sociais, uma crise na unidade destas causará uma maior multiplicidade destas. É por isso que, enquanto as representações sociais podiam ser unificadas, as formas artísticas apresentavam uma maior uniformidade. Por outro lado, a crise das representações na modernidade possibilitou desde a poesia baudelairiana (que, apesar de utilizar as formas poéticas clássicas, nega os valores burgueses que se relacionavam com tais formas) até a multiplicidade e rápida substituição de tendências estilísticas, passando pela criação do romance policial. Pois é justamente a fragmentação das representações sociais que propicia uma transformação na forma do romance: além de apresentar a tradicional forma da contraditória relação de afirmação e crítica dos valores da modernidade/burguesia, o romance também aparece sob a forma de uma pura afirmação (e mesmo uma exaltação) desses valores.

Em suma: se a experiência da modernidade havia proporcionado o surgimento do romance enquanto gênero, é essa mesma experiência que modificará o gênero romanesco, transformando não só sua vertente “tradicional” (ou, como viemos chamando aqui, “lukacsiana”), mas também gerando novas modalidades do gênero, como o romance policial. Mas, se uma das características principais da modernidade é justamente o “derretimento dos sólidos”, ou seja, uma constante transformação,

então o próprio romance policial modificará sua forma de modo a se adaptar a tais mudanças da modernidade.

Vimos, quando mencionamos Bauman (2001), que a modernidade derreteu os antigos sólidos com o objetivo de criar sólidos mais duráveis, visando de tornar o mundo mais administrável. O sociólogo polonês lembra que

os primeiros sólidos a derreter e os primeiros sagrados a profanar eram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas. “Derreter os sólidos” significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações “irrelevantes” que impediam a via do cálculo racional dos efeitos (Bauman 2001:10).

A consequência disso foi a gradual dissolução dos laços sociais tradicionais em favor de uma crescente dominação de uma ordem norteada por valores instrumentais e econômicos. Assim, o avanço dos poderes corrosivos da modernidade, cada vez mais rápidos, cada vez mais potentes, muda profundamente a condição humana: “os poderes que liquefazem passaram do ‘sistema’ para a ‘sociedade’, da ‘política’ para as ‘políticas da vida’ — ou desceram do nível ‘macro’ para o nível ‘micro’ do convívio social” (Bauman 2001:14). Contudo, essa “dissolução do social” não é somente efeito da dominação da ordem econômica, mas também condição para que ela continue existindo atualmente. Pois em tempos de uma economia cada vez mais transnacional e de livre mercado (a liberdade do econômico sempre foi um dos maiores propósitos da modernidade) o poder

precisa estar desvencilhado dos laços sociais para que possa seguir seu fluxo e se tornar operacional:

Para que o poder tenha a liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais (...) é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanos que permitem que esses poderes operem (Bauman 2001:22).

Enquanto os poderosos lutam para manter o transitório que garante sua força e invencibilidade, as pessoas, imersas nesse ambiente governado pelo efêmero, perdem os antigos padrões fixos pelos quais deveriam se guiar para seguir com a vida, pois tais padrões já não são nem prévios e evidentes, nem muito menos garantia alguma de que funcionarão para aqueles que resolveram segui-los. Além disso, os padrões agora são múltiplos e contraditórios, legando a cada indivíduo a escolha de quais padrões adotar, renegar ou mesmo alterar, causando uma privatização das soluções sociais que acaba por fortalecer a transitoriedade da vida e a fluidez do poder.

Essa nova etapa da modernidade é chamada por Bauman de “modernidade líquida”, em oposição à antiga modernidade “sólida” que buscava, com sua força destruidora, uma durabilidade final. Entretanto, alguns autores, a exemplo de Jean-François Lyotard (e o próprio Bauman, num período anterior) utilizam o termo *pós-*

modernidade para tratar dessa conjuntura que viemos descrevendo.² Para Lyotard, a pós-modernidade se caracteriza pela “incredulidade em relação aos metarrelatos” (Lyotard 2002:xvi); estes seriam “os grandes discursos produzidos no século XIX e explicadores da condição histórica do Homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais” (Santiago 2002:127), a exemplo da “dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (Lyotard 2002:xv). Segundo o filósofo, os metarrelatos serviram como legitimadores das instituições modernas até, devido à própria evolução do pensamento ocidental, eles se dissolveram “em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (Lyotard 2002:xvi). O pensamento então se reparte em diversos “jogos de linguagem” heterogêneos que se combinam ou se excluem visando a melhor eficácia. Embora Lyotard pense nos jogos de linguagem de maneira potencialmente positiva (uma vez que, devido a sua radical heterogeneidade, somos forçados a lidar melhor com o que é diferente, tornando a pós-modernidade muito mais democrática do que a modernidade), o filósofo coloca a importante questão de como podemos recriar a legitimação das

² Daremos preferência, neste trabalho, ao uso do termo “pós-modernidade”, uma vez que este é mais difundido do que o termo baumaniano “modernidade líquida”. Uma discussão mais profunda a respeito da pertinência dos termos não deve, contudo, ser menosprezada, embora tal discussão, obviamente, não caiba nos limites deste ensaio.

instituições (no caso abordado em seu estudo, o saber científico) após a crise dos metarrelatos.

Assim, seja pensando numa modernidade líquida, como faz Bauman, ou numa pós-modernidade, a exemplo de Lyotard, o que fica claro é que as antigas certezas propagadas pela modernidade foram abaladas por sua própria ação demolidora. A incerteza, o transitório e o efêmero invadiram não só as instituições e o pensamento, mas a própria vida dos homens e mulheres pós-modernos, gerando um novo tipo de mal-estar:

Os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (Bauman 1998:10).

Nessa nova conjuntura pós-moderna de incertezas e insegurança, como fica o romance policial, que anteriormente funcionou justamente como porta-voz de caracteres opostos aos anteriores, ou seja, das antigas certezas e segurança modernas? Ou, perguntando de outra maneira: *como se caracteriza o romance policial pós-moderno?* Afinal, se, como vimos, o romance enquanto gênero, incluindo aí suas diversas modalidades como o romance policial, está intimamente ligado à modernidade, então uma transformação nessa conjuntura deverá fomentar uma alteração na forma do gênero. Além disso, vimos também que a estrutura da obra literária possui uma

relação com a própria estrutura da sociedade em que nasce, mesmo porque ela é uma representação das representações sociais que norteiam a mentalidade de tal sociedade, o que reforça ainda mais a ideia de um romance policial pós-moderno³. Para pensar um pouco a respeito dessa questão, abordaremos a obra de um autor de romances policiais contemporâneo: o escritor chileno Roberto Bolaño. Para não extravasarmos o limite de um espaço já bastante utilizado neste ensaio, trataremos apenas de um único texto do autor: o premiado romance *Los detectives salvajes* (1998).

Los detectives salvajes é dividido em três partes: a primeira e a última são compostas pelo diário de um adolescente mexicano da década de 1970 chamado García Madero, que entra para o movimento poético do “realismo visceral”. Este grupo é liderado pelos dois poetas Arturo Belano (alter ego do autor) e Ulisses Lima, que estão à procura da poetisa Cesárea Tinajero, perdida nos desertos mexicanos e considerada uma espécie de “madrinha” do movimento real-visceralista. As partes do diário de García Madero narram justamente as relações do adolescente com os demais real-visceralistas (que se concentram na primeira parte do livro) e a busca de Belano e Lima pela poetisa perdida (que é tratada na última parte do livro). A parte intermediária de *Los detectives salvajes* é composta por uma série de relatos, organizados como se fossem entrevistas, feitos por diversos

³ Não queremos dizer com isso que o romance policial pós-moderno veio para substituir um romance policial moderno já moribundo. O sucesso de público de um livro como *O Código Da Vinci* (2004), do escritor americano Dan Brown (que não se explica apenas pela polêmica envolvendo o questionamento da divindade de Cristo, uma vez que diversos livros já o haviam feito anteriormente), mostra a força que o romance policial clássico e moderno ainda possui em nosso tempo.

personagens (que aparecem e não aparecem nas demais partes do livro) a respeito de Belano e Lima, embora grande parte desses relatos acabe se desviando do assunto, passando a versar a respeito do próprio “entrevistado”.

Pelo resumo feito acima, percebemos logo um primeiro elemento que distingue o texto de Bolaño dos romances policiais clássicos: não há um “crime” a ser desvendado, nem um “criminoso” a ser preso. Isso não significa dizer que não há “crimes” em *Los detectives salvajes*, pois, assim como em várias outras obras do autor, o livro possui diversas passagens de violência e “delitos”. Significa sim que não há um crime principal que move a narrativa e a busca do detetive — e que, portanto, não há nenhuma busca por restaurar uma Ordem transgredida, por recuperar uma Propriedade violentada ou por fazer valer alguma Lei ou Justiça. Seria o caso, talvez, de questionar se a ausência do crime não impede *Los detectives salvajes* de ser considerado um romance policial genuíno. No entanto, mais do que a solução de um crime, o romance policial parece pedir a solução de um *mistério*. Como esclarece Reimão, ao tratar do romance policial clássico:

O tipo mais divulgado de narrativa policial (...) é a narrativa policial de detetive ou romance de enigma. A denominação romance de enigma nos parece perfeita, pois, de fato, esse gênero de policial parte sempre de um enigma. Sua gênese, seu ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (Reimão 1983:10).

O que move a narrativa na obra de Bolaño (ou pelo menos em parte dela) é a busca pela poetisa perdida; o enigma, então, é: *o que houve com Cesárea Tinajero?* Se há um enigma que move os detetives (Belano e Lima), no entanto, como dissemos, tal enigma não é constituído por um crime; a busca dos dois detetives é, por assim dizer, “intelectual”: é, em certo sentido, a busca pela própria poesia, pela literatura. Dessa forma, Bolaño transforma o antigo detetive do romance policial clássico em um intelectual (Belano e Lima são poetas), cuja busca não é mais a solução de um crime, mas sim uma procura também “espiritual”. Essa diferença em relação à narrativa detetivesca clássica deve ser considerada uma transformação da própria forma, e não uma simples mudança no enredo, pois altera o próprio sentido do romance policial, como veremos melhor adiante⁴.

Ao final do livro, Belano e Lima (acompanhados de García Madero) finalmente encontram Cesárea Tinajero, esclarecendo o enigma de seu desaparecimento e paradeiro. Esta parece ser, de maneira semelhante ao que acontecia com a narrativa policial clássica, mais uma vitória da Verdade sobre o Mistério. Contudo, um olhar um pouco mais atento revela que esta é apenas uma vitória aparente; pois o verdadeiro enigma de *Los detectives salvajes* não é a busca pela poetisa perdida, mas sim pelos próprios

⁴ É importante destacar que essa conversão do detetive clássico no intelectual é uma marca de outros romances policiais de Bolaño, como por exemplo *El Tercer Reich* (2010), *Estrella Distante* (2000), e *2666* (2006). Tal marca, contudo, não é exclusiva da obra de Bolaño, aparecendo em vários romances policiais que também podem ser considerados “pós-modernos”, como *Respiração artificial* (Piglia 2006), *Fogo Pálido* (Nabokov 1985) e *O Delfim* (Pires 1999). Em alguns textos, podemos mesmo encontrar um intelectual que é também um detetive, como em *Adeus, Hemingway* (Padura Fuentes 2001) e *O nome da rosa* (Eco 1983). A frequência o “intelectual detetive” reforça a hipótese de que este deve ser considerado um elemento própria forma do romance policial pós-moderno, e não somente uma adaptação do enredo clássico.

detetives: Belano e Lima. Se, por um lado, o próprio título do livro de Bolaño indica quem são seus protagonistas; por outro, o ponto de vista do texto nunca recai diretamente sobre os heróis, e o leitor da obra só tem acesso a eles por meio do olhar de outros personagens: seja ele García Madero (na primeira e na última parte), sejam aqueles que dão voz aos diversos depoimentos que compõem a parte intermediária da obra. Contudo, é justamente essa multiplicidade de olhares a respeito dos dois detetives (olhares que muitas vezes se desviam do objeto investigado) que impede o leitor do romance de estabelecer uma imagem clara e coerente de Belano e Lima. Decorrem daí duas consequências importantes para *Los detectives salvajes* e sua relação com o romance policial: a primeira delas, mais evidente, é que a obra se encerra com seu grande mistério não esclarecido, o que seria impensável para a narrativa detetivesca clássica;⁵ a segunda é que o olhar difuso que a obra oferece sobre seus protagonistas, reforçado pela própria estruturação do romance (fragmentado, polifônico, dividido em diversos “depoimentos”), obriga o próprio leitor a se “converter” num detetive que procura analisa as pistas que esclarecerão o enigma Belano e Lima. Assim, a partir da forma do romance policial, Bolaño tematiza não só a pluralidade de vozes capazes de explicar um determinado objeto (Lyotard diria multiplicidade de jogos de linguagem) que existe em nossa época, e que

⁵ A não solução do enigma também aparece nos outros romances policiais de Bolaño citados na nota anterior: *El Tercer Reich* e *2666*.

impossibilitam o alcance de um significado último; como também o papel crucial do leitor na construção do sentido da obra literária.

A conclusão acima nos permite finalmente caracterizar *Los detectives salvajes* como uma obra pós-moderna, pois ela se encaixa naquilo que Linda Hutcheon (1991) considera como uma das principais formas da literatura pós-modernista: a *metaficção historiográfica*. Para a autora, a metaficção historiográfica seria ao mesmo tempo intensamente autorreflexiva e voltada para o mundo histórico, social e político. *Los detectives salvajes* se torna profundamente metaficcional porque sua forma aborda o papel do leitor na construção do sentido: de fato, como demonstra Iser (1999), durante a leitura, o leitor constrói sentido do texto ficcional através da ligação entre seus segmentos desconexos, obrigando-o a sempre rever sua atividade constitutiva:

Conferir elos ao que está desconexo implica abandonar algumas das concepções elaboradas no curso da leitura, ao longo dos eixos temporais dessa atividade, sempre que tais concepções não mais permitirem qualquer conexão com as novas informações que vão surgindo e precisam ser processadas. Por isso, o leitor deve reagir não apenas às instruções dadas pelo texto, mas também aos resultados de sua própria atividade ideacional, sempre que se fizer necessária uma revisão (Iser 1999:29-30).

Esse trabalho do leitor lembra o próprio trabalho do detetive, que, à medida que vão surgindo novas pistas, precisa rever as evidências que já possui a fim de chegar a uma solução para o mistério. Contudo, da mesma forma que é impossível chegar a uma interpretação do texto ficcional que o esgote completamente, o

mistério do detetive do romance policial pós-moderno jamais pode ser completamente esclarecido, pois a própria condição histórica na qual tal romance está inserido desacreditou as soluções totalizantes, ou seja, aquelas que são capazes dar conta de todo o sentido dos objetos. Dessa forma, a dimensão metaficcional de *Los detectives salvajes* está intimamente ligada a sua dimensão histórica, uma remetendo a outra, o conjunto formado pelas duas oferecendo uma visão de mundo mais ampla do que aquelas trazidas por cada uma de maneira independente.

Mas a dimensão histórica do texto de Bolaño também se manifesta de outras formas, sendo a principal delas, talvez, a relação da obra com a ruína dos projetos latino-americanos de emancipação política, econômica, e social, projetos estes que foram desmantelados graças às sucessivas e brutais ditaduras que atingiram o subcontinente. Vários eventos narrados em *Los detectives salvajes* fazem referência a tal ruína – desde a viagem de Belano para o Chile a fim de participar do governo de Salvador Allende, seguida do golpe de Pinochet que instaurou uma das mais violentas ditaduras da América Latina; até o autoexílio de Belano e Lima na Europa, à semelhança de milhares de jovens latino-americanos que, forçados ou não, deixaram sua terra natal devido à difícil situação que nela encontravam. Mas a imagem mais contundente dessa ruína aparece no episódio narrado e protagonizado pela poetisa uruguaia Auxilio Lacouture, que está contido na segunda parte do texto de Bolaño. Nessa passagem, Auxilio conta como sobreviveu à invasão da Universidade Nacional

Autônoma do México por tropas militares em 1968, escondendo-se durante dias no banheiro feminino do prédio da Faculdade de Filosofia e Letras. O ato violento contra um ambiente voltado para a atividade intelectual funciona como uma alegoria da destruição dos projetos de emancipação da juventude latino-americana pela ação brutal do Estado opressor.

É importante aqui lembrar, como faz Idelber Avelar (2003), que as ditaduras latino-americanas funcionaram como um estágio de transição para que a economia de livre mercado fosse adequadamente instalada no subcontinente. Ou seja, encontramos aqui mais um exemplo do poder corrosivo da pós-modernidade, que frustrou as articulações sociais entre as pessoas em prol de uma maior fluidez para o poderio econômico. O ataque opressivo a uma instituição intelectual, tematizado em *Los detectives salvajes*, é mais um exemplo da própria violência pós-moderna às tentativas do pensamento de tentar encontrar alguma verdade que seja duradoura. Aqui, novamente, os temas da busca de uma certeza e da atividade intelectual se entrelaçam; e a relação de ambos com o romance policial é importantíssima. Como vimos, a busca do detetive da narrativa policial clássica é a solução de um enigma; essa solução, contudo, não deve ser qualquer uma, mas sim a única possível: deve ser a Verdade. No romance policial de Bolaño, o detetive se transforma no intelectual; este, no mundo moderno da narrativa detetivesca clássica, assim como o detetive, também é responsável por encontrar a Verdade. No mundo pós-moderno de *Los detectives*

salvajes, contudo, a Verdade já não existe mais: tudo o que existe são verdades, no plural. Qual é, então, o papel do intelectual-detetive nesse mundo?

Num mundo onde os grandes projetos foram demolidos por meio da violência promovida por um poder extremamente fluído, os detetives de Bolaño procuram uma resposta no interior da própria literatura. A busca por Cesárea Tinajero, como já foi insinuado, é menos a procura por uma pessoa desaparecida do que a busca pela poesia. No meio de um mar de incertezas, Belano e Lima se voltam justamente para o discurso que não pode ser julgado pelos critérios de verdade ou mentira, e que, por isso mesmo, parece fornecer um último porto seguro nesse mar, mesmo que seja um porto parcial e de múltiplos significados. Pois não resta dúvida de que Belano e Lima não acreditam numa literatura “redentora” que possa revelar a verdade do mundo, como fica claro na cena em que os detetives se deparam com um poema de Cesárea Tinajero (o único que aparece num livro repleto de poetas) e procuram interpretá-lo:

Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos decían, aunque capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía. Y entonces, después de beber mi tequila, llené mi copa otra vez y llené la de ellos y les dije que brindáramos por Cesárea y vi sus ojos, qué

contentos estaban los pinches muchachos, y los tres brindamos mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna (Bolaño 1998:401).

Diante da obra de Cesárea Tinajero, os dois poetas se entusiasmam com a multiplicidade de significados conseguem nela encontrar. Ou seja, Belano e Lima sabem que a literatura não pode oferecer uma verdade absoluta sobre o mundo porque ela mesma não possui um significado último. Nesse sentido, a solução do enigma do desaparecimento de Cesárea Tinajero é só aparente, pois o que se busca não é realmente a pessoa, mas sim sua obra; e esta não pode jamais ser plenamente alcançada (ou seja, em seu significado totalizante). O mesmo acontece com o leitor convertido em detetive: como vimos, a heterogeneidade de olhares sobre Belano e Lima impede que o leitor chegue a uma imagem clara e uniforme dos dois poetas. Contudo, isso não impede que o leitor, com sua atividade intelectual (ou seja, a leitura), busque pela própria literatura como uma visão do mundo; visão esta parcial, contingente e discutível, é certo, mas ainda assim capaz de oferecer verdades sobre o mundo que aborda.

Assim, vemos como, em *Los detectives salvajes*, Bolaño articula tematização histórica e reflexão metafictional para criar um romance policial pós-moderno. Se a narrativa detetivesca moderna sustentava a ideia de uma Verdade última que poderia ser alcançada através do puro pensamento racional; o escritor chileno, ao transformar o detetive num intelectual incapaz de “esclarecer o mistério”, questiona o estatuto e a possibilidade dessa Verdade última, revelando as

transformações da forma do romance policial ao passar da modernidade para uma pós-modernidade.

Referência bibliográfica

- AVELAR, Idelber. 2003. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BENJAMIN, Walter. 1983. Paris, capital do século XX. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves.
- BEZERRA, Antony Cardoso. 2008. *Uma Inserção de Tortilla Flat e de Esteiros na História do Romance: investigação sobre problemas de realidade, ficção e a personagem da narrativa*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- BOLAÑO, Roberto. 2010. *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2666. 2006. Barcelona: Anagrama.
- _____. *Estrella Distante*. 2000. Barcelona: Anagrama.
- _____. *Los detectives salvajes*. 1998. Barcelona: Anagrama.
- BRAIT, Beth. 1985. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática.
- LUKÁCS, Georg. 2000. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34.
- BROWN, Dan. 2004. *O Código da Vinci*. Rio de Janeiro: Sextante.
- ECO, Umberto. 1983. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- GOLDMANN, Lucien. 1976. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- ISER, Wolfgang. 2002. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1999. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- LIMA, Luiz Costa. 2003. *Mimesis e Modernidade: forma das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. 1986. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- _____. 1983. A análise sociológica. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves.
- LYOTARD, Jean-François. 2002. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- NABOKOV, Vladimir. 1985. *Fogo Pálido*. Rio de Janeiro, Guanabara.
- PADURA FUENTES, Leonardo. 2001. *Adeus, Hemingway*. São Paulo: Companhia das Letras.

- PIGLIA, Ricardo. 2006. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras.
- PIRES, José Cardoso. 1999. *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. 1983. *O que é romance policial*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- SANTIAGO, Silviano. 2002. Posfácio: A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- VARGAS VERGARA, Mabel E. 2005. La escritura como táctica abismada de lo policial en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. In: *Cyber Humanitatis*, n. 33. Disponível em <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>>. Acesso em 27 jul. 2011.