

Trabalho de
Conclusão de Curso
Thais Yukari Suguiyama

Orientação
Dora Longo Bahia

São Paulo
2021

**Convite
para um
homicídio**

Trabalho de
Conclusão de Curso
Thais Sukari Suguiyama

Orientação
Dora Longo Bahia

São Paulo
2021

**Convite
para um
homicídio**



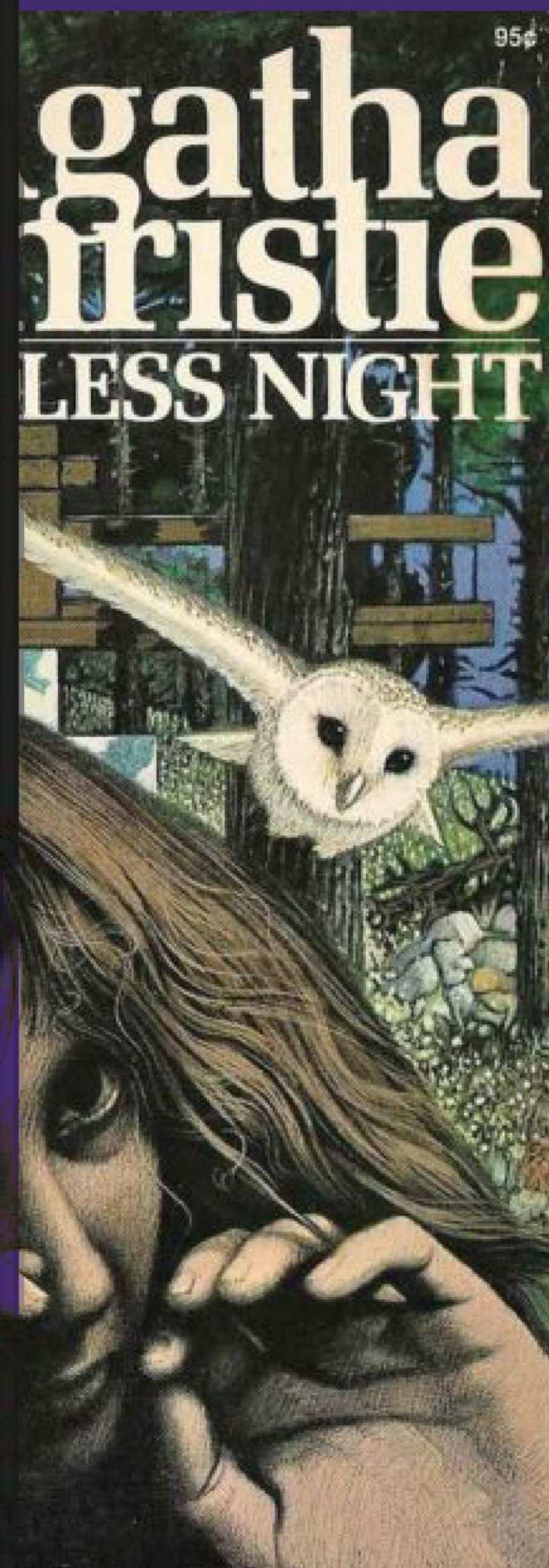
*Gostaria de agradecer às muitas pessoas que
atravessaram meu curso, em especial:*

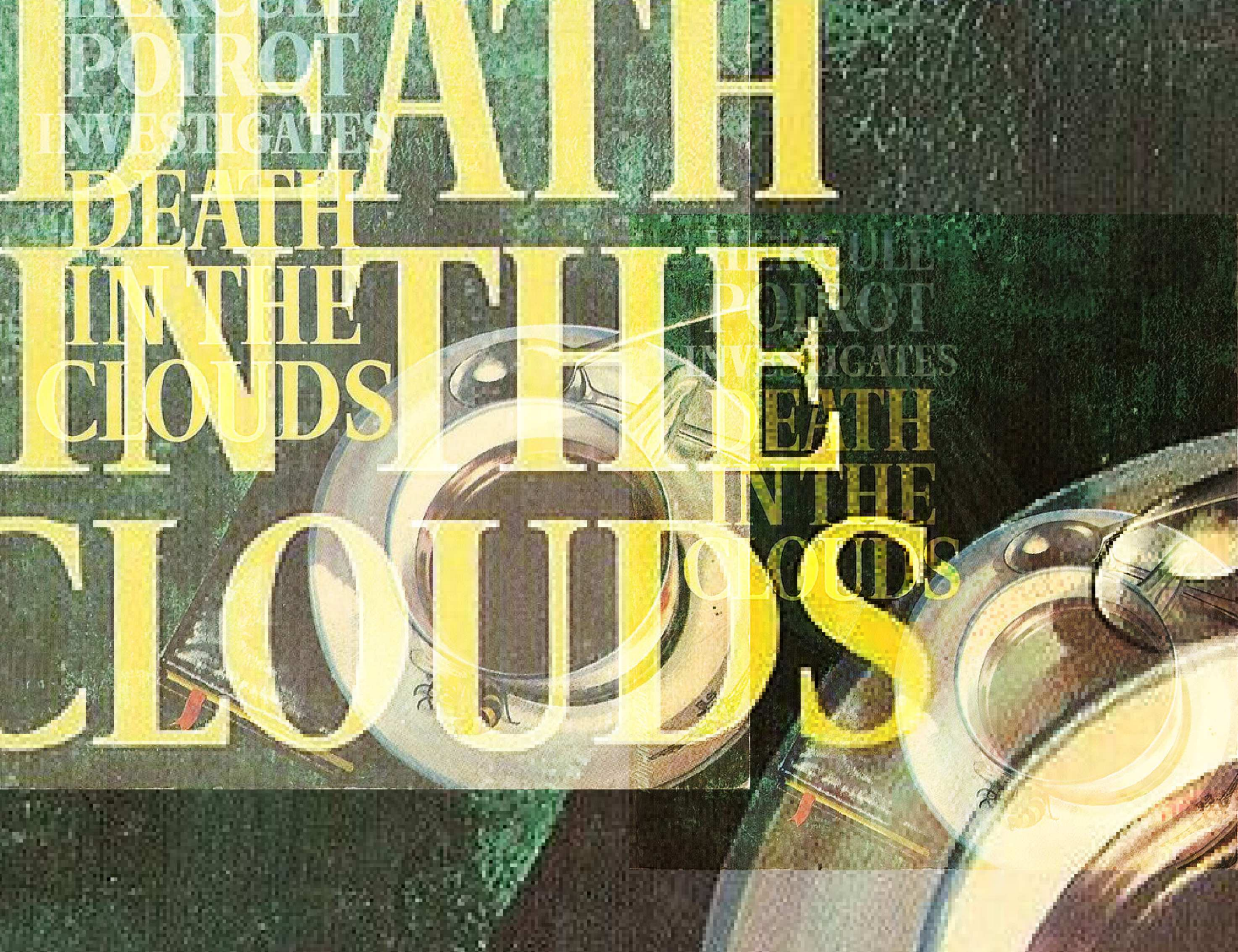
*À Dora por ter me acompanhado durante os anos da
graduação, me abrindo portas e me tirando o chão.*

*À minha família que propiciou minha formação em
artes e às/aos minhas/meus professoras/es, amigas/os
e colegas que fizeram essa formação.*

Ao meu irmão que me ajudou com este projeto gráfico.

*Ao departamento de Artes Plásticas e à Universidade
de São Paulo.*





THE ABC MURDERS

POIROT INVESTIGATES DEATH IN THE CLOUDS



Mr. Quin



Aqui estão reunidas partes de um processo fragmentário de trabalho que foi se formando como um quebra cabeça do qual ele mesmo trata. Comecei com um interesse vago sobre histórias de detetive e todo o seu imaginário amparada por algumas lembranças da minha infância quando lia os livros de Agatha Christie cujas capas me recordo até hoje. Me interessava neles uma atmosfera de mistério, mas um mistério que não diz tanto respeito a uma profundidade da alma, quanto a uma imediatez do corpo. O daquelas histórias que servem para dar um bom susto e ser uma boa distração. Mas que, ao mesmo tempo, conseguem enlaçar com uma simplicidade imperceptível quem se dispõe a passar por tudo para chegar ao final e descobrir a resposta. Em paralelo, realizei trabalhos plásticos com materiais precários e possíveis: durex e impressões à jato de tinta. A princípio, eles pretendiam tocar no imaginário das histórias detetivescas, mas acabaram enveredando por outros caminhos de forma que esta relação se tornou mais difusa. Com imagens diversas — a maioria de jogos eletrônicos — produzi imagens "analógicas" que por sua vez só são possíveis de serem vistas digitalmente através dos registros presentes neste pdf na sessão "trabalhos". Nesta parte, acompanham também dois vídeos.

Assim, sem uma ordem de produção, as imagens, trabalhos e texto aqui reunidos também não exigem uma ordem de leitura. Contudo, tenho a esperança de que eles se somem na tentativa de entender e expressar as questões que apresento, cujo resgate se deu nesta incursão nostálgica talvez bastante típica de um final de graduação.



Quartos trancados por dentro sem saída ou entradas aparentes, mansões com múltiplos recintos, ilhas remotas, amplos descampados, cabines de trens... Estes são alguns dos cenários dos romances de Agatha Christie e também dos romances policiais ou detetivescos, por excelência. Em ambientes distantes, trancados, inacessíveis e vazios, um corpo será encontrado quando na festividade, cujo êxtase consome a atenção dos convidados, a aparente diversão e relaxamento são interrompidos. Pela manhã, em meio a uma atividade rotineira como caminhar por um campo ou ir para o local de trabalho, irrompe-se o choque traumático do encontro com um morto. A polícia, então, é acionada e um rebuliço se inicia. O abalo inicial do encontro com o corpo adquire matizes quando se revela a estranheza da cena do crime. À medida que os ânimos vão baixando, tudo começa a se arranjar para que uma explicação se suceda com a tomada de rédeas da investigação por alguma autoridade local. Como fica claro logo nos primeiros momentos, a polícia não está apta para tal tarefa, é demasiadamente imediata e bruta. Há de se recorrer a alguém mais sagaz, com um raciocínio mais sofisticado, alguém que consiga olhar de uma maneira diferente para a cena do crime, percebendo aquilo que falta ou o que não se encaixa no quebra-cabeça da explicação total do acontecimento, mas, principalmente, alguém para narrá-lo e com quem o leitor gostaria de seguir na jornada através do mistério.



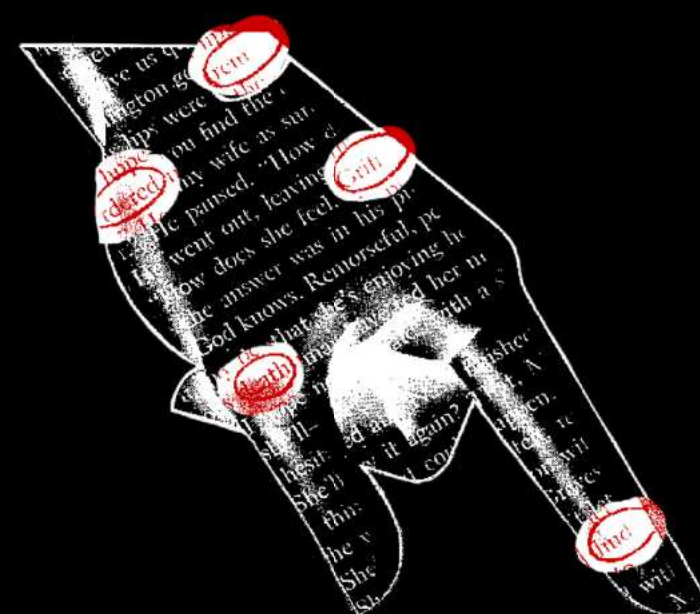
Agatha Christie é talvez a autora mais conhecida por este tipo de trama narrativa tão popularizada no começo do século XX, cujas imagens representativas são encarnadas nas histórias de Sherlock Holmes e de seu parceiro dr. Watson. Desde sua primeira publicação em 1920, seus livros ainda são vendidos com sucesso em muitos países, inclusive no Brasil, pelo o que é possível notar nas estantes de bancas de jornais ainda hoje. Adaptados para o cinema, para o teatro e para peças televisivas, eles se infiltraram na cultura e deram a Christie o título informal de Rainha do Crime. Seus livros me acompanharam durante um período da infância/adolescência quando comecei a me interessar mais pela leitura, me espelhando nas várias gerações passadas que também adotaram esses romances neste período da vida.

Com linguagem simples, coloquial e direta, seus romances fascinam os leitores que, não raras as vezes, se tornam obsessivos em embarcar sucessivamente, leitura após leitura, na viagem pelo assassino a fim de descobrir sua identidade e motivações. É com Christie que olho para o universo do romance policial, sua violência, repressão, opacidade, mas também fascinação. Uma leitura de passagem, inocente, companheira de viagens exaustivas de trens, ou de noites ociosas em casa. Uma leitura que reverbera a cidade e a casa, dissecando quartos, mansões, hotéis — o interior burguês assombrado por seus fantasmas, por sua claustrofobia de si, do indivíduo e da sociedade moderna. Mas que também revela o que está fora, um desconhecido tão presente nos romances de Christie e em sua própria vida.

GATHA

THE MOUNTAIN MAN





“Concluindo, devo dizer que se me estendi bastante na descrição do relacionamento de personagens secundárias, surgidas em decorrência daquela estranha série de crimes ABC, é porque o elemento humano nunca pode ser ignorado. Certa vez, Hercule Poirot me ensinou, de maneira bem expressiva, que o romance pode ser um subproduto do crime.”

Christie, Os crimes ABC, p. 7.



Inferência, dedução e lógica são procedimentos normalmente atribuídos a experiência de leitura dos romances policiais mais clássicos¹. Aos leitores é supostamente dado pistas: objetos, situações e expressões dos personagens percebidas pelo narrador de forma ocasional e por vezes ingênua, mas que fornece as peças para a construção fragmentária desse tipo de narrativa. Diz-se, então, que o leitor entra em uma espécie de jogo com o autor em que o primeiro coleta os restos deixados pelo segundo na tentativa de remontar a trama geral e chegar no seu ponto gerador: o criminoso e suas motivações. O texto se estrutura a partir de uma dinâmica fechada, em que há um elemento disparador — crime —, o percurso que se segue de idas e vindas na construção deste enredamento que justifica a resolução final — a descoberta do criminoso. Esta não é somente o fim da narrativa, mas sim o seu objetivo.

Fica compreensível a comparação dos romances policiais com quebra-cabeças e a experiência desta leitura com a urgência obsessiva de completar os passatempos de jornais e de revistas. Os dois proporcionam uma diversão advinda de uma charada, um mistério a ser resolvido, ao mesmo tempo que a certeza de que sempre há uma resolução. A descoberta do autor do crime é o pressuposto do romance policial; ela vai determinar a estrutura da narrativa que se afunilará unilateralmente para o “whoddunit”, para o culpado. Mas os leitores deste tipo de romance não são puras mentes racionais interessadas somente em resolver charadas, problemas científicos ou matemáticos amparados por um contexto ficcional, fazendo cálculos de probabilidade e inferências lógicas a todo momento. Como Robert Rushing coloca, ao contrário do que foi conceituado pelo

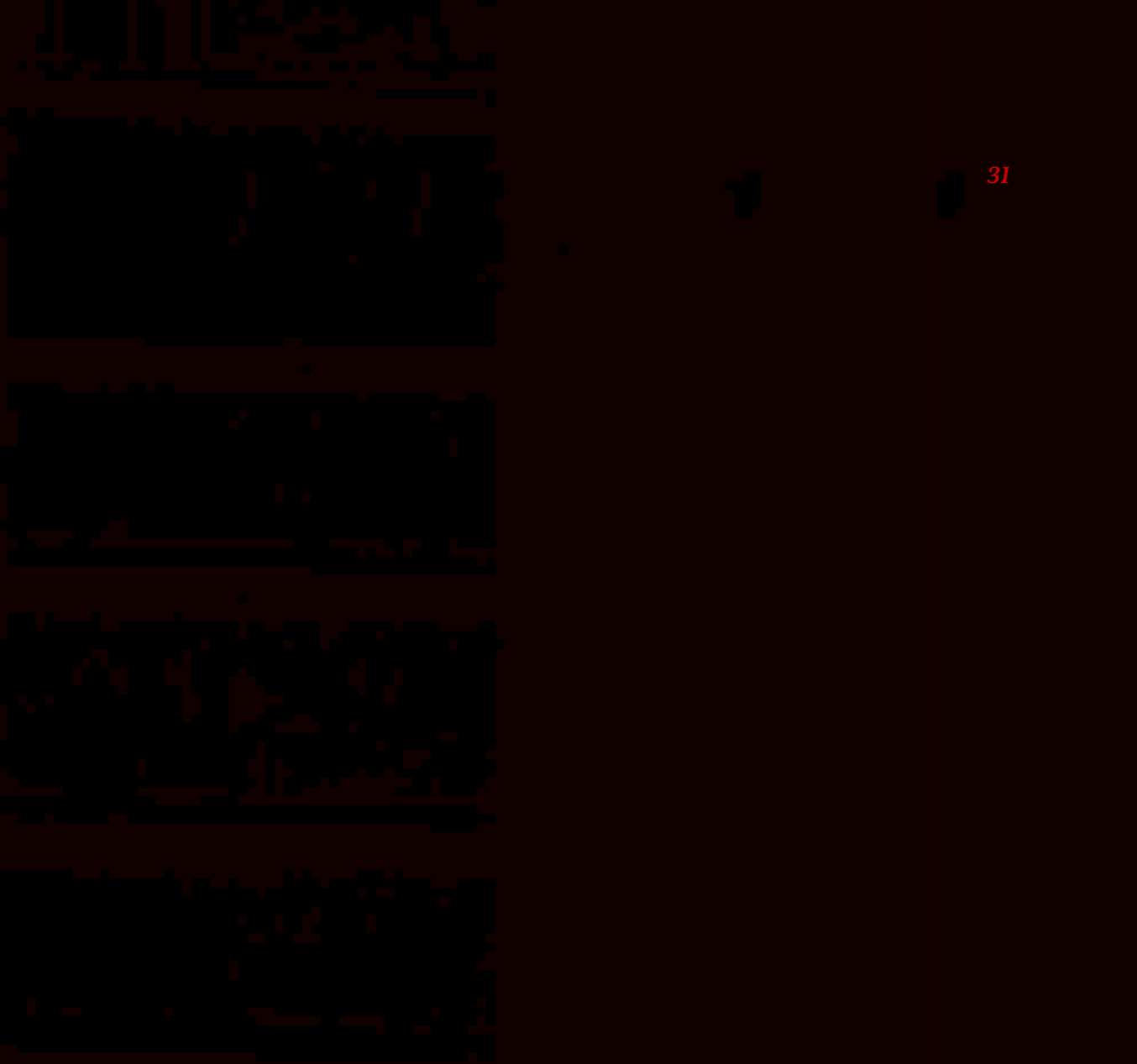
1. Me refiro aos romances policiais da “era de ouro”, escritos entre o final do século XIX e começo do século XX na Europa. São exemplos os romances de Agatha Christie que, apesar de produzidos ao longo de muitas décadas (até década de 1970), mantém, no geral, a estrutura clássica do romance policial. Slavoj Žižek diferencia os romances detetivescos (“detective novels”) de Christie e Sayers, por exemplo, com as histórias detetivescas (“detective stories”) de Conan Doyle e Chesterton, já que a estrutura das últimas são de histórias curtas com flashbacks mais longos (ŽIŽEK., 1991, p. 48). Outras variações do gênero se sucedem nas décadas posteriores como ficção “hard-boiled” em que o detetive não é mais caracterizado por sua posição distanciada do crime, mas está imerso no universo dos suspeitos, se envolvendo emocionalmente com os casos. A partir da ficção “hard-boiled” vai surgir o imaginário dos filmes *noirs* que são boas representações deste gênero em que o assassinato se insere em um contexto mais amplo de decadência social.



modelo Van Dine, que diz que o leitor procura vivenciar a experiência do detetive, seja recolhendo e sistematizando as pistas do crime, seja cruzando os horários dos trens ou verificando compostos químicos dos venenos, o leitor, na verdade, seguiria mais o modelo de Bayard, o da obstrução do pensamento (“prevention of thought”). Ele está somente disposto a seguir uma jornada com o esforço mínimo e seguro que lhe proporcionará entretenimento (RUSHING, 2005, p. 90).

Por que este esforço mínimo e seguro e o que constitui este entretenimento? Os romances de Christie não impressionam por uma lida complexa com a linguagem como aquela que se espera de uma literatura modernista, mas, ao contrário, estão próximos da cultura de massa com suas convenções voltadas para o entretenimento e consequentemente a venda. São textos fáceis de ler, têm duração razoável, possuem enredos permeados por tensão, mas também por intrigas amorosas e conflitos familiares que mais do que dar pistas, contribuem para a humanização do drama. Os personagens também possuem uma comicidade e caracterização psicológica em algum nível, motivo pelo qual são atraentes e confundem a equação do mistério na medida em que apresentam interesses e traumas próprios a serem revertidos em motivações criminosas pelo detetive. O ritmo de leitura se inicia mais lento — à parte a cena do crime — com muitas descrições que vão montando o quadro da trama. As pistas vão sendo entregues no seu decorrer, mas próximo ao fim, a trama se acelera, tornando tudo mais confuso antes da resolução. Não à toa, os livros de Christie foram em muito adaptados para o cinema de grande produção, pois como os filmes, eles são entretenimento certo, sem nem serem necessárias tantas adaptações de texto.

Christie mais parece colocar um mecanismo para funcionar dentro de seus romances. Ela cria inúmeras variações do crime dentro dos padrões que seus livros seguem como, por exemplo, o do limite de páginas. No entanto, as variações como tais escondem uma estrutura que se mantém (quase) sempre: a de um assassinato e sua revelação. O que, então, faz dela uma autora de best-sellers? E por que este gênero literário ainda alcança



tanto sucesso? Há uma fascinação com os romances policiais de forma geral que envolve não somente o contato com o misterioso, com a emoção advinda de todo perigo, mas, como conceitua Slavoj Žižek, com um contato com o desejo. Žižek fornece uma hipótese sobre o mecanismo libidinal envolvido em questão: o de que os leitores, na verdade, procuram nesta experiência não tanto uma realização positiva, mas um apaziguamento advindo da obstrução do seu verdadeiro desejo (“to avoid the real desire”). O corpo como o elemento central na trama que articulará todos os personagens e colocará em movimento a narrativa é também o objeto de desejo do grupo de suspeitos — normalmente todos têm um motivo para o crime — assim como o dos leitores. Nós, leitores, somos assassinos no inconsciente de nossos desejos que encontram seu apaziguamento em um bode expiatório ficcional no momento em que o detetive descobre o culpado para revelar-nos inocentes (ŽIŽEK., 1991, p. 59).

Ainda de acordo com Žižek, a realização final nos exime da culpa pela não realização de nossos desejos internos, sob o pretexto dos fatos, das motivações e da lógica no universo ficcional. O desenlace da trama é a estabilidade necessária para o movimento incessante da narrativa, uma sutura para os fragmentos textuais, pistas e inúmeras incógnitas lançadas para uma dúvida generalizada que atinge a tudo e a todos. Mas também é a resposta apaziguadora para o desejo pelo corpo e a violência que o acomete, permanecendo ao longo da trama, mas sendo insistentemente afastado por trás das portas de quartos trancados ou explicações perfeitamente lógicas. O extravagante da narrativa que lhe confere um profundo mistério disparador da imaginação e medo convive com o que é mais racional e claro a partir da dedução e da análise como dois pólos complementares: opacidade e transparência. Como Rushing coloca:

This is the first, and perhaps the foremost, fact to keep in mind in our approach to a genre that is so often theorized as “cognitive,” that is, one principally concerned with inference, deduction, justification, logic, and so on: its fundamental cognitive procedure is forgetting. (RUSHING, 2007, p. 172)

Esquecer do corpo e do ato violento em si através do mecanismo narrativo. Uma tensão permanente se instala a partir do choque traumático da morte, segundo Žižek, um evento que não pode ser integrado à uma realidade simbólica, suspendendo uma relação de causa e efeito dos acontecimentos. A partir de então, pequenos fatos e situações mais rotineiras da história adquirem uma tensão, são suspeitos por representarem possíveis ameaças e se tornam alvos de desconfiança sucessivas. O corpo seria a abertura radical, o que transforma tudo em uma sequência de eventos desordenados que resiste à simbolização por testemunhar o encontro com o real “impossível” (ŽIŽEK, 1991, p. 58). Não parece à toa que os assassinatos ocorrem recorrentemente em lugares fechados ou inacessíveis, dentro de quartos com portas e janelas trancadas por dentro. Ou em lugares distantes como ilhas isoladas ou em morros altos. Em Christie, essa recorrência é bastante evidente, mas há também aqueles assassinatos que ocorrem debaixo de nossos narizes, por assim dizer. O local inacessível ou acessível em excesso é mais do que um elemento de dificuldade para o quebra-cabeça, ele é a condição de afastamento do corpo. A intrincada cena do crime não traz o corpo à tona, mas nos desvia dele. Na sua própria complexidade estética ela se torna um pedaço de dificuldade para o quebra-cabeça que nos afasta da violência em questão.

Contudo, este esquecimento não se faz completo. O morto é afinal o motivo pelo qual continuamos na leitura. Mesmo que não lembrado a todo momento, ele está presente, esperando um momento para voltar. Todo esquecer fornece uma possibilidade para lembrar.





Em “Convite para um homicídio” de Christie, moradores da pequena cidade de Chipping Cleghorn lêem em um anúncio no jornal local um convite para presenciar um homicídio na casa de sua vizinha, srta. Blacklock. Considerando se tratar de uma brincadeira de Letitia Blacklock, mas também ansiosos por emoções diferentes das da pacata vida de uma cidade do interior, eles vão a este evento que é aceito por Letitia quem supostamente não o programou. Na sala de estar com cortinas cor-de-rosa, vasos de bronze com crisântemos, pequeno jarro com violetas, caixa de prata com cigarros e mesinha de centro sobre a qual se apoia uma bandeja com copos e garrafas, o relógio ressoa as horas: meia noite. As luzes se apagam inesperadamente para dar lugar a uma gritaria e rebuliço com os sons da agitação dos presentes: “está começando!”. Quando, então, a porta se abre e uma lanterna passa rápido pelos rostos, cegando-os por segundos, é que se ouve um estrondo: dois tiros disparam. A lanterna cai, a escuridão volta. “Por favor, alguém tem um isqueiro?”

Uma figura encapuzada e mascarada, é encontrada no corredor ao lado da sala. Não é possível sentir o seu pulso. Como em um passe de mágica, as luzes voltam para revelar um corpo estranho estatelado no chão. A partir daí, o mecanismo da história é posto a girar. A polícia logo é acionada para identificar o rapaz como funcionário de um hotel na Suíça que provavelmente se matou por acidente na tentativa de assaltar a casa da srta. Blacklock, sendo o convite lançado no jornal uma brincadeira de um espírito jovial, fascinado com a emoção de representar uma cena de cinema. Afinal, a morte de um jovem marginal, desconhecido e estrangeiro como ele não faria mal à sociedade.

Neste microuniverso, cada convidado da srta. Blacklock será uma testemunha parcial dos acontecimentos da festa, limitados por sua posição na cena que lhes deu a ver fragmentos de imagem à luz de flashes esparsos. Diante do terror instalado pelo crime no escuro, testemunhas chaves se farão esquecer de fatos importantes que Miss Marple, velha moradora da cidade, com sua sagacidade tratará de fazê-las lembrar. O que viram? e mais importante, o que não viram?

Pense só no que estaria se passando dentro da cabeça da srta. Murgatroyd... A gente às vezes vê muitas coisas, sabe, e não tem consciência de que as viu. Uma vez, num acidente de estrada de ferro, lembro-me de ter visto (embora, naquela hora, nem pensasse nisso) uma grande mancha na pintura de um vagão. Até hoje eu poderia desenhá-la igualzinha, se quisesse. E, outra vez, quando caiu uma bomba perto de mim, em Londres, foi aquela confusão toda de paredes arreventadas e janelas espatifadas... mas o que eu guardei na memória, até hoje, foi uma mulher em pé na minha frente, com um buraco em uma das meias, e as meias não combinavam uma com a outra. É por isso que eu entendo muito bem que, quando a srta. Murgatroyd parou de pensar e apenas tentou se lembrar do que tinha visto, diversas coisas começaram a aparecer na sua mente.



[...]Percebem, agora? Ela estivera se concentrando nas três mulheres para as quais a srta. Hinchliffe lhe chamara a atenção. Se uma das três não estivesse lá, seria a pessoa em quem ela se fixaria. Na verdade, diria: 'Foi ela! Ela não estava lá' Mas era um lugar que a impressionara, um lugar onde alguém deveria ter estado...mas o lugar estava vazio...não havia ninguém lá. Havia o local, mas não a pessoa. Ela não conseguiu assimilar o significado disso imediatamente. 'Que coisa extraordinária, Hinch', foi o que ela disse, 'ela não estava lá...' Portanto, só poderia estar falando de Letitia Blacklock. (CHRISTIE, 1977, pp. 257-258)





Em meio ao arranjo da cena do crime, a srta Murgatroyd, a quem o depoimento de Miss Marple se refere, se perde, não conseguindo lembrar se uma das três principais suspeitas estavam lá ou não. Mas quando começa a *parar de pensar*, passa pelas imagens “da cena próxima à lareira, onde bateu o primeiro facho de lanterna; depois seguiu pelas duas janelas, e havia diversas pessoas entre ela e as janelas. [...] a sra. Harmon, com seus punhos apertados sobre os olhos...[...] srta. Bunner, de boca aberta e olhos arregalados... e passando também por uma parede vazia, atrás de uma mesa sobre a qual estavam um abajur e uma caixa de cigarros”. Para ver “[...] a parede na qual, depois, apareceriam os buracos de bala, a parede em frente à qual Letitia Blacklock estivera quando fora alvo dos tiros[...]”. Srta. Murgatroyd se dá conta, então, que alguém que foi supostamente vítima dos tiros não estava na posição para recebê-los, “não estava lá”.

Apesar do homicídio ocorrer no corredor ao lado da sala de estar escura, esta última parece ser a verdadeira cena do crime. Há um arranjo bastante preciso dos personagens no recinto, o que os coloca em posições estratégicas no mistério. A descrição das cenas colocam o leitor e os personagens em um ponto de vista restrito criando uma situação que limita o que e quem é visto. Afastada da estranheza do corpo, a cena é coreografada para um jogo de olhares desviantes e desesperados que vão ver o que a luz permitir e reter o que a sua memória deixar. As únicas pistas que remetem ao crime são os fachos de luz que dão visões parciais e os sons dos disparos que são os marcadores temporais comuns a todos. O ato do crime, assim como em todos os romances policiais, não é narrado. “For you can report on a single stroke, on a blade, on a shot you can report on the outcome but you cannot narrate it [...] re-enactments rather than events” (EISENZWEIG, 2005, p. 25).

A memória do crime está inscrita nos personagens que por um acaso ou não, irão recuperá-la em algum momento chave da narrativa. Srta. Murgatroyd somente consegue se lembrar deste fato importante para a descoberta da verdadeira assassina Letitia Blacklock quando em uma conversa com a srta. Hinchliffe para de pensar nas três principais suspeitas para que as imagens da cena lhe venham à mente. Ainda assim, o seu depoimento poderia ser mal interpretado, como coloca Miss Marple, levando à captura da pessoa errada. Somente com observação dessa velha senhora sobre a fala da testemunha é que pode se chegar a culpada para além de todas as suspeitas. “Ela não estava lá” enfatiza um o lugar mais do que a pessoa suspeita em questão. É pela entonação da fala, por sua superficialidade — a fala enquanto significante — mais do que pelo conteúdo e provável significado que Miss Marple triunfa.

O trabalho do detetive para Žižek é mais do que um trabalho com os fatos, mas com os significantes. A cena do crime é uma superfície cuja leitura se realiza a partir do trabalho do detetive. Retomando uma relação entre o trabalho do detetive com o do psicanalista², o autor coloca que os dois estão à procura de detalhes insignificantes espalhados aleatoriamente que podem retrospectivamente adquirir significado. Mas, mais do que contar com a sua capacidade de extrair um possível significado de algo insignificante, o detetive conta com a sua percepção para notar algo que falta, a não ocorrência de um detalhe como em si significativa. (ŽIŽEK, 1991, pp. 57-58).

2. Žižek coloca que a analogia do detetive com o analista foi bastante traçada e que não é uma coincidência que a psicanálise e as histórias de lógica e dedução tenham surgido no mesmo momento histórico: “[...] psychoanalysis and the logic and deduction story made their appearance in the same epoch (Europe at the turn of the century). The ‘Wolf Man’ Freud’s most famous patient, reports in his memoirs that Freud was a regular and careful reader of Sherlock Holmes stories, not for distraction but precisely on account of the parallel between the respective procedures of the detective and the analyst” (ŽIŽEK, 1991, p. 58).

Como em um rébus, o sonho não se dá à leitura a partir da decifração simbólica dos seus elementos, como em indagações: “o que representa tal casa?” Há de se transformar as imagens nas palavras que as designam, pois o sonho se estrutura como uma linguagem, sendo seus elementos determinados pela sua posição na cadeia significante. Eles se constituem como material signifiante sem sentido (“nonsensical signifying material”). Porém, diferente do rébus, o sonho tenta esconder a absurdidade de seus elementos heterogêneos sob uma unidade superficial. Essa imagem orgânica é atingida com um elemento que cumpre o papel de preencher uma lacuna, cuja existência é reprimida para a própria constituição do sonho. Portanto, ao mesmo tempo em que ele é algo que substitui uma falta estrutural, conseguindo se integrar à imagem total do sonho, ele é também um excesso. O trabalho da interpretação do sonho feito pela analista começará justamente por esse elemento que substitui a falta constitutiva e que dá aparência orgânica para aquilo que é uma montagem de cadeias significantes heterogêneas. É frente a essa falsa imagem que o detetive e o analista devem se deparar (ŽIŽEK, 1991, pp. 51-53).

Por isso que o caminho do detetive não se mostra aberto, como escavar algo obstruído mas pronta para a revelação direta. Por isso não é somente sobre dar significado aos detalhes insignificantes, mas antes perceber a não ocorrência de algo como uma falta, cuja descoberta destituirá a falsa imagem do crime. E por isso a cena do crime recorrentemente será uma *cena*. Mais do que eliminar as pistas do crime, o assassino tentará despistar. A srta. Blacklock faz o convite à um homicídio, sua festa, para criar a ilusão de que ela é o alvo principal. A detetive em questão, Miss Marple, percebe esse dado de que a possível vítima é também a possível assassina, mas não se convence imediatamente.

É claro que, de saída, parecia claro que a pessoa ideal...melhor dizendo, a pessoa óbvia...para ter organizado o assalto era srta. Blacklock [...] Não que tivesse ficado convencida desde o começo...mas me lembro de ter pensado que era uma pena que as coisas não fossem simples assim! Mas, na verdade, fui iludida como todo mundo, e pensei que alguém estivesse mesmo querendo matar Letitia Blacklock (CHRISTIE, 1977, pp. 257-258).


Iludida como todos, a detetive recai no resposta mais imediata. Considerando esse raciocínio, ela chega a cogitar que a provável vítima é a provável assassina, mas em um mesmo movimento de inversão pensa que isso seria muito simples — que o verdadeiro assassino poderia querer fazê-la pensar assim — e logo recai na ilusão de Blacklock novamente. As respostas nunca se apresentarão diretamente ao detetive, por mais que elas sejam as mais óbvias. Um longo caminho será percorrido até a explicação final, cuja realização se dá neste neste caminho desviante: “[...]the detective does not apprehend them [false solutions] as simple obstacles to be cast away in order to obtain the truth, rather it is only through them that he can arrive at the truth, for there is no path leading immediately to the truth” (ŽIŽEK, 1991, p. 54).

Mas se Žižek retoma as similaridades entre a prática psicanalítica e a do detetive, ele ao final estabelece diferenças cruciais. Enquanto a resolução final dos romances policiais, mesmo que restabelecendo o choque traumático em um cadeia significante, representam um apaziguamento do verdadeiro desejo do leitor sob o bode expiatório de um único culpado, a análise coloca o sujeito de frente com o seu desejo, à dispensa de sua vergonha, fantasias e ilusões. Acredito que haja bastante espaço para esta interpretação, mas gosto também de pensar em uma mais dialética que entenda os romances policiais em uma dimensão mais ampliada da história e do seu contexto social, de certa forma recuperando um potencial do detetive. Žižek parece caminhar junto com uma crítica sofisticada deste tipo de literatura que foi, e ainda é, muito considerada como rebaixada, um produto vazio da máquina do entretenimento. Rebaixados ou não, os produtos da cultura revelam a nós a essência de nosso tempo; é a partir deles que é possível escavar as suas contradições e fantasmas. É sobre os destroços da cultura de massa que Walter Benjamin viu uma verdade filosófica³.



3. “[Walter Benjamin] who took seriously the debris of mass culture as the source of philosophical truth” (BUCK-MORSS, Susan. Dialectics of seeing. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1989. IX)





“Similia similibus. The numbing of one fear by the other is his salvation”

Benjamin, Detective Novels, On Tour

A pesar da clareza da linguagem, os romances policiais são marcados pela opacidade, por um ato de violência que não pode ser narrado. O mistério do incerto, do que não se pode esperar ou compreender inteiramente juntamente com a expectativa pelos detalhes, imagens e pelo perigo é o anestesiamiento da vida moderna.

Eri Eisenzweig aponta uma contradição interessante na popularização dos romances policiais no final do século XIX começo do século XX. Em um período histórico de insurgências populares e de guerras mundiais em que a violência se torna generalizada, massiva e sistemática no âmago da sociedade europeia, histórias detetivescas despontam com seus casos de violências locais, pontuais, esporádicas e motivadas por agentes individuais. Dentre algumas figuras criadas pelo imaginário social da época representativas da atmosfera de terror instalada, está a do anarquista terrorista (“anarchist bomb-thrower”). Mais do que uma figura da realidade, o anarquista terrorista foi uma ficção veiculada pela imprensa, autoridade e sociedade em geral como o agente organizado em grupos responsáveis por uma série de atentados ocorridos em Paris entre 1892-1894. Ao mesmo tempo em que eles representavam um grupo organizado com planos, seus objetivos eram identificados como incompreensíveis. A revisão histórica mostra que a atmosfera de terror instalada era muito mais fruto de uma imaginação coletiva do que dos fatos, dado a proporção irrisória destes eventos e mais ainda de seus mortos e feridos (EISENZWEIG, 2005, pp. 31-32).

Projetar uma imagem de anarquistas terroristas organizados e anônimos que a qualquer momento poderiam dinamitar um café, ou atirar em pessoas inocentes criava o pânico social e parecia muito mais plausível do que reconhecer um indivíduo com problemas psíquicos tomando atitudes individuais ou as verdadeiras discussões e posições ideológicas dos anarquistas. Como coloca Eisenzweig novamente: “[...] the terror is generated, not so much by the acts of violence themselves, as by the impossibility to integrate them in a (non-fictional) story” (EISENZWEIG, 2005, pp. 33). Este pânico generalizado parece encontrar o seu revés na fascinação proporcionada pelas ficções detetivescas cujo mistério advém do ato violento interditado, o que se dá dentro de quatro paredes, dentro de uma propriedade: um local privado dos olhos e do domínio público. Nada mais contrastante do que a violência massiva das guerras mundiais e a dos aparatos biopolíticos da sociedade moderna.

Seria possível contar sobre atos de violência individuais em um momento histórico como este? Nos romances policiais tomando Christie como exemplo, não há uma crítica explícita sobre a violência, seus aparatos repressivos, sobre a desigualdade social, a pobreza, as discriminações, etc. Mais do que comentar sobre as mazelas da sociedade moderna, eles parecem ser uma expressão dela. Muito se teorizou acerca das inovações tecnológicas cujos efeitos se concretizaram nas transformações da cidade que remodelaram relações de trabalho e relações intersubjetivas. O medo e as ansiedades suscitadas pelo fenômeno da multidão no século XIX nas metrópoles europeias é um exemplo dos efeitos das mudanças incommensuráveis dos modos de vida. A figura do flâneur era aquela que tinha de estar em meio da multidão, mas ao mesmo tempo distanciada dela. Nessa dualidade ele obtinha seu prazer voyeurístico em observar os rostos na tentativa de apreender o desconhecido, sem deixar de sentir uma angústia advinda de um sentimento de solidão, de incompreensibilidade. Estar em meio a todos para sair de si era a tentativa fracassada do flâneur. Pois ele tomava distância, tamanha era a ansiedade em se estar no meio das massas, onde qualquer um se torna anônimo, vendo a sua individualidade esvair-se nos passos apressados dos transeuntes.

Para Benjamin há uma “Dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. [...]”. (BENJAMIN, 2019, p. 707, M2:8). Pois a cidade moderna se mostra como uma selva onde todos estão submetidos ao controle e para onde todos podem fugir dele⁴. Tanto o flâneur quanto o detetive estão envolvidos numa procura, obcecados por imagens. Porém, enquanto o primeiro não é bem visto socialmente, encarado como um ocioso afastado do mundo do trabalho, o segundo consegue inscrever a sua obsessão e seus hábitos antissociais dentro do sistema produtivo. Nessa virada, o detetive também pode representar uma autoridade policial — apesar de muito diferente dela — na sua caça pelo criminoso com vias a restauração do mundo. O flâneur é um enfeitiçado pela cidade, andando a esmo pelas ruas é seduzido pelas ilusões das lojas e pelos fantasmas inscritos nos asfaltos, vindos de um passado que não é o dele, mas de um coletivo⁵. Já o detetive persegue com uma finalidade, em teoria a de capturar o criminoso, mas na prática a de juntar as peças para revelar uma verdade.

4. A imagem da cidade como uma selva é retratada por Baudelaire nas Passagens de Benjamin: “O que são os perigos da selva e da pradaria comparados aos choques e conflitos cotidianos do mundo civilizado? O homem que enlaça a sua vítima no boulevard, ou aquele que trespassa a sua presa nas florestas desconhecidas, não é ele o homem eterno, isto é, o mais perfeito predador? (Charles Baudelaire, Oeuvres, ed, Le Dantec, vol. II, Paris, 1932, p. 637 (“Fusées”) apud Benjamin, 2019, p. 745, M 15a:3).

5. “A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção à Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação à gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambigua sobre este duplo chão” (BENJAMIN, 2019, p. 702, M 1:2).

No fim, os dois acabam no mesmo lugar, na frieza da propriedade privada, do quarto. A cidade-selva se constitui como uma fantasmagoria na medida em que ela é a expressão da cidade moderna que não pode ser suportada, somente romantizada. A vida cotidiana como uma luta diária, cheia de aventuras e mistérios é o revés do cotidiano banal, entediante e dilacerado pela vida produtiva. O criminoso individual, muitas vezes sádico, o mal em pessoa, é o responsável pelas mazelas de uma realidade em convulsão social. Os medos reais encontram seu anestesiamiento nos medos ficcionais. Porém não é se retirando da paisagem-cidade que se afastam os fantasmas. O espaço privado é o local, por excelência, dos romances policiais pois além de tematizarem o lar e suas relações, o têm como a sua morada epistemológica⁶.

6. “[...]detective fiction uses the solution as an epistemological and psychoanalytic home, a point of reference that determines in advance the journey’s destination as well as its overall structure” (RUSHING, 2005, p. 91).

THE BLOOD OF INN MEN



“[...] Assim como a história externa ‘se reflete’ na história interna, o espaço é aparência no intérieur. Assim como Kierkegaard não reconheceu a aparência de toda a realidade subjetiva interior, que é apenas refletida e reflexiva, também não percebeu a aparência do elemento espacial na imagem do intérieur. Mas aqui as coisas o traem...Todas as figuras espaciais do intérieur são mera decoração; estranhas à finalidade que representam, desprovidas de valor de uso próprio, produzidas a partir de uma moradia isolada...O eu é surpreendido em seu próprio domínio por mercadorias e a natureza histórica delas. Seu caráter de aparência é produzido histórica e economicamente pela alienação de coisa e valor de uso. Mas no intérieur as coisas não permanecem estranhas...Nas coisas alienadas, a estranheza torna-se expressão; as coisas mudas falam como ‘símbolos’. A disposição das coisas na moradia chama-se decoração. Objetos historicamente aparentes são dispostos ali como aparência de uma natureza imutável. Imagens arcaicas desabrocham no intérieur: a imagem da flor como a da vida orgânica, a imagem do Oriente como a da pátria nominal da saudade, a imagem do mar como a da própria eternidade. Pois a aparência à qual as coisas estão condenadas por seu momento histórico é eterna.” (Theodor Wiesengrund-Adorno, Kierkegaard, Tübingen, 1933, pp. 46-48 apud Benjamin, 2019, p. 373, I:3a).



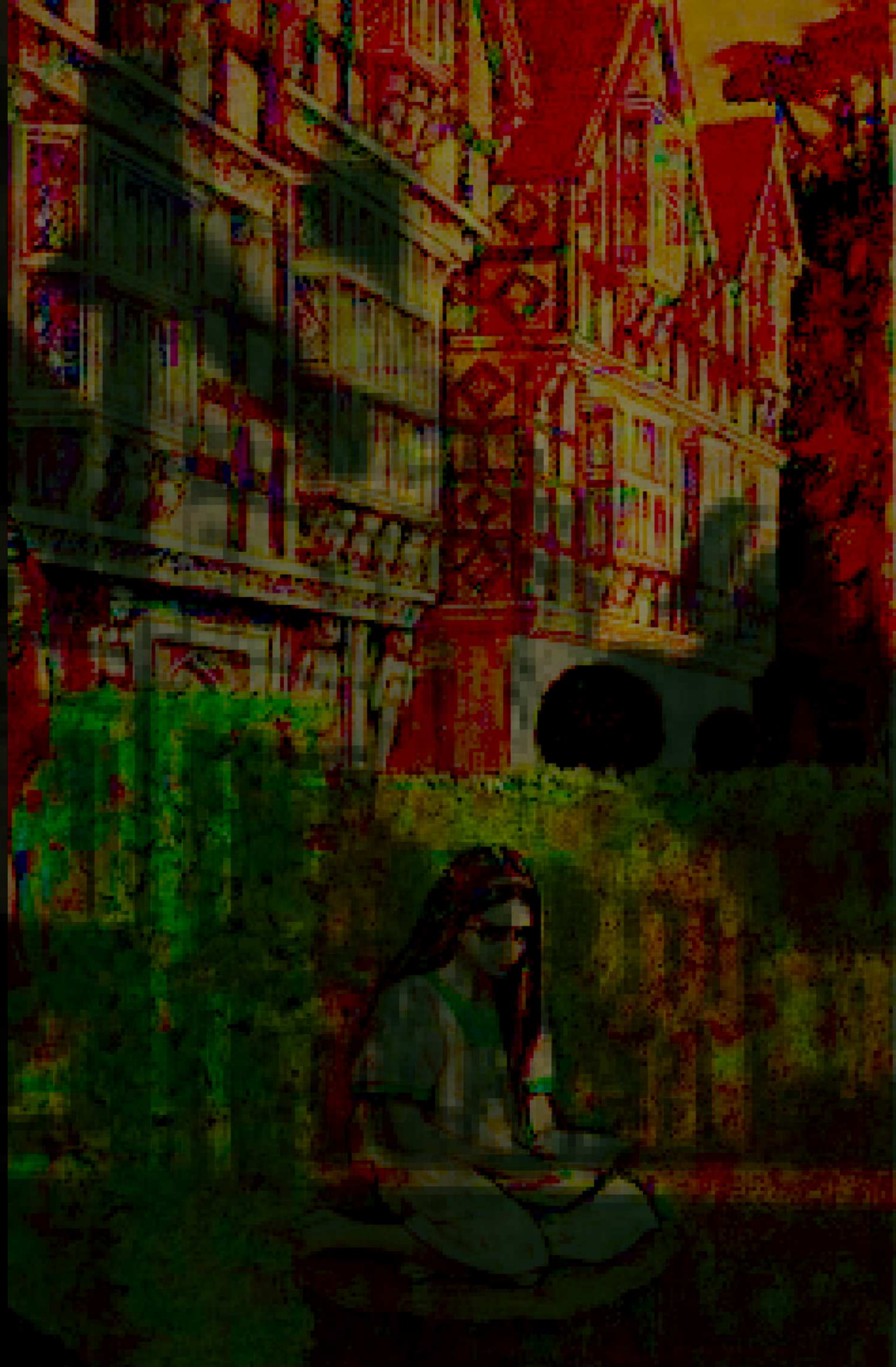
Casa, descanso, refúgio, santuário. A casa é o local dos segredos de seus donos, elas dizem mais sobre quem as possui do que elas mesmas. Para ser sua propriedade, ela deve adquirir vida, ela deve ter as marcas do dono, seus rastros como diria Benjamin. Daí sucede-se a profusão de objetos, móveis, adereços, lembranças...aquilo que traz paz advinda de estar em um lugar “afetivo”, distante da cidade, do trabalho, do insuportável. A flor como vida orgânica, o mar como eternidade, a “audácia infinita do horizonte” são as imagens que aparecem quando a natureza dos objetos enquanto valor se esvai. Elas traem pois sua superficialidade é ignorada como se pudessem ser encantadas pelo profundo. E sobrepostas umas as outras retornam novamente como uma fantasmagoria do interior burguês representativas de suas fissuras por acumulação, posse, colecionismo. Se o rastro se tornava impossível na multidão, ele se torna um dever no interior burguês.

Rastro é o que está impresso nos objetos, a memória que o indivíduo deseja marcar em sua casa mas também aquela que é apagada dos objetos na ilusão do interior. Benjamin faz uma distinção entre rastro e aura: “[...] O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. (BENJAMIN, 2019, p. 747, M16a:4). A estranheza do estatuto de aparência dos objetos construída pela alienação da coisa e de seu valor de uso se expressam como ‘símbolos’ auráticos na cena do interior. Tudo respira, mas também está morto.



Hal Foster coloca pontos interessantes sobre a obsessão com a decoração e o modelamento dos espaços do interior burguês com o advento do Art Nouveau na virada do século XX. De cinzeiros e talheres passando por cortinas, móveis, paredes, o recinto inteiro era produzido para que seus elementos combinassem entre si, em uma analogia com a combinação desalienadora entre arte e vida (FOSTER, 2016, p. 32). A *Gesamtkunstwerk*, a ideia de “obra de arte total”, se realizaria com a fusão entre sujeito e objeto contra reificação da produção industrial. Haveria, então, um espelhamento da subjetividade do indivíduo em tudo o que o circunda a fim de uma completude contrária ao seccionamento da linha de produção e do modo de vida em geral. Mas para Adolf Loos essa fusão era catastrófica. Pois, na medida em que há uma completude, perde-se a finitude que é um “espaço de manobra”, uma restrição objetiva necessária para se definir qualquer “futuro viver, respirar, devir e desejar”. Tais ambientes se tornam claustrofóbicos, cheios de si — sujeitos/proprietários —, causam um mal-estar “[...] pois o que lhe falta em sua própria completude, é a diferença ou distinção” (FOSTER, 2016, p. 33). Na contemporaneidade, longe do momento histórico do seu surgimento e sob a impossibilidade de sua realização efetiva, a ideia de “obra de arte total” parece retomar seu espaço com a cultura do design de si. Design de tudo, muito além de móveis, da casa, dos espaços físicos e dos corpos, mas da própria personalidade e subjetividade. Os rastros do indivíduo, suas marcas, são impressos — quando não criados ou modelados — em seu corpo, imagem, realizações e afetos. No fundo, tudo contribui para um lifestyle que não abarca as contingências que escapam à sua narrativa. E é por isso que Foster fala em design e *crime*, pois é da própria morte em vida que se trata a introdução do design em todos os âmbitos da vida, e poderíamos dizer, da tentativa narcísica do sujeito em imprimir-se em tudo que o cerca.

Deixar/criar rastros auráticos. Condição necessária para perceber algo distante como próximo. E entender a existência de algo próximo como distante. Ou esquecer o rastro das coisas. Se a figura do detetive como um arquétipo da racionalidade moderna masculina é cheia de problemas e contradições, pois, longe de sua aparente neutralidade, persegue na selva-cidade indivíduos cuja captura trará uma restauração unitária da ordem para um pequeno grupo de burgueses; Benjamin também entende que o detetive desmascara não somente pessoas, mas cenas e que mesmo no mundo profano do capitalismo, as coisas tem aura e são assombradas por aquilo que escondem. No mundo das aparências é onde o detetive trabalha, é sobre a superfície que ele revela o mistério profundo como algo decepcionante à fascinação do incompreensível inicial. Mas para isso, ele observa, recolhe e junta as peças em um método que para Benjamin era um sinal da modernidade e uma arma política progressista (SALZANI, 2007, p. 177).



Mas porque sempre “o detetive”? Para além da minha escolha de referenciar a figura do detetive no masculino, há uma recorrência histórica dessa figura como masculina. Assim como a figura do flâneur também o é, a exemplo do “Homem na multidão” de Poe. À mulher sempre foi esperado o lar, este como também como o lugar do burguês nas histórias detetivescas. Mas mesmo neste espaço enclausurado, havia espaço para um ainda mais: a cozinha, a área de serviços...Quando no espaço público, a imagem projetada da mulher devassa assombrava a ordem vigente, no espaço privado ela não parecia fazer diferente. Se tornar imagem é o carma da mulher. Se aproveitar dela se torna uma opção.

Falei dos romances policiais como expressão de uma angústia generalizada mas que por atingir gêneros de formas diversas, pareceu encontrar na figura do detetive homem asséptico, racional e comedido seu herói repressor e reprimido. Os detetives deveriam ter invejado Miss Marple, a velha senhora que, como todas as outras de sua pequena cidade, tricotava, cuidava do jardim e tomava chá com as amigas que lhe proporcionavam além do divertimento, as melhores pistas. Seu disfarce era a sua própria autenticidade, e, apesar de pessimista em relação às pessoas, sua percepção afetiva era um elemento importante de seu método. Não sendo uma detetive profissional como Poirot, o personagem mais famoso de Christie, talvez fosse muito mais feliz, pois ela não perseguia assassinatos e mistérios, mas estes surgiam ao seu redor. Talvez fosse uma revolta de Christie em criar Miss Marple, pois longe da oficialidade do investigador profissional, Miss Marple estava mais para uma daquelas vizinhas fofaqueiras de bairro que adoram ser voyeurs.

Miss Marple's

Fim

Segundo Christie, Miss Marple foi inspirada em sua avó. Em sua autobiografia, a autora conta que Marple nasceu com 65 para 70 anos, o que foi um infortúnio pois não previra que a personagem lhe acompanharia por tanto tempo em muitos outros romances. E que se pudesse prever, teria imaginado um detetive garoto com quem iria envelhecer junto. Mas por certo, seus detetives a acompanharam em diferentes momentos da vida, passando pelo lugares em que esteve, desde o início quando publicou as histórias localizadas na costa noroeste da Inglaterra — onde nasceu —, até as viagens que fez pelo mundo e, principalmente, ao Oriente Médio — onde viveu durante um tempo —. Quando falei acima sobre os romances policiais terem o lar como a sua morada epistemológica, não era somente sobre as tramas tematizarem o lar, o adotarem como o palco da cena. Mas era também sobre tudo o que está fora disso ser definido a partir deste lugar, sendo ele o seu objetivo. O detetive precisa se movimentar e, por vezes, viajar para recolher as pistas, mas somente as articula quando se recolhe parado em um lar, mesmo que um metafórico do seu espaço mental. Mas Christie tem as viagens que fez e os lugares do mundo em que esteve como um dado importante da sua vida que influenciou muitos de seus enredos. O trem era não somente o seu meio preferido de viagens, mas uma das coisas que gostava mais. Talvez não seja uma coincidência essa predileção, pois é nos trens que Benjamin fala que a experiência de leitura dos romances policiais se dá. E talvez também não seja coincidência que os romances policiais de Christie tematizem a casa e as viagens como dois pólos opostos e complementares.

WHERE IS MRS. CHRISTIE?

Mystery of Missing Woman
Novelist

FOUL PLAY?

Dogs Join Search on the
Surrey Downs

What has happened to Mrs. Agatha Christie, the writer of popular detective novels, who went for a lonely drive over the Surrey Downs—and vanished?

Her car was found at daybreak — hanging a chalk — corner —

DOWNS SEARCH

MRS. CHRISTIE DISGUISED.



*But I was thinking of a plan
To kill a millionaire
And hide the body in a van
Or some large Frigidaire.
So, having no reply to give,
And feeling rather shy,
I cried: “Come, tell me how you live!
And when, and where, and why?”*

Christie, “Come, Tell Me How You Live”.

Em uma noite no parque vazio de Silent Pool no condado de Surrey ao sul da Inglaterra, o carro de Christie é encontrado à beira do lago. Sem indícios da dona nos arredores, uma procura de grandes proporções se iniciava como em um de seus romances. Constava nos relatórios policiais a possibilidade de Christie ter sido assassinada, sendo o que a mídia passou a divulgar, como se a ficção se tornasse realidade. A procura pelo corpo contou com a participação de mais de 300 pessoas — policiais e voluntários —, e se seguiu por dias e noites até que um hóspede de um hotel distante dali informou a polícia que reconheceria Christie pelos corredores. Descobriu-se então que a escritora havia se hospedado no hotel sob o nome da amante de seu marido e sem dar nenhuma explicação, o acontecimento permaneceu um mistério como um caso ainda em aberto. No entanto, este momento em sua vida coincidia com os conflitos pelos quais passava com o marido que a traia e o sofrimento com a pressão da mídia que passou a identificar seu desaparecimento como uma jogada de marketing. Após alguns anos, Christie se separa e depois de mais alguns relata como se tornava impossível viver em seu país naquele momento, como as multidões e a mídia lhe incomodavam, como ela se sentia caçada igual a uma raposa, com cães lhe tirando o chão. Ela embarca sozinha no Expresso do Oriente para Istambul na rota para Bagdá, capital do Iraque, país que nunca havia visitado antes e sobre o qual pouco sabia.

É nesta viagem que ela conhece o arqueólogo Max Mallowan com quem irá se casar mais tarde. No Iraque, ela passa a frequentar os sítios arqueológicos mais do que os espaços de lazer e turismo da colônia inglesa, ajudando o marido em algumas temporadas de escavações limpando marfins, catalogando e nomeando as peças. É lá também que passa a ter mais contato com os artefatos antigos que costumam aparecer em seus livros. Ela acompanha Max em suas expedições pelo Oriente Médio, pela Síria, Egito, Turquia, Curdistão e outros países. Com o início da Segunda Guerra Mundial, Christie volta para Londres e se recusando a trabalhar com propaganda de guerra, retoma a escrita de seus livros em um período de produção intensa. Ela retorna ao lugar onde nasceu, Devon no sudoeste da Inglaterra, lugar em que vive até o final de sua vida.

Uma das coisas que mais chamam a atenção na produção de Christie são as várias histórias que se passam no Oriente, uma paisagem exótica então em voga no imaginário inglês, mas que, apesar do trânsito facilitado nas colônias inglesas, poucos conheciam. É também nas viagens de trem que a autora parece encontrar as cenas curiosas de alguns romances como “Testemunha ocular do crime” cujo assassinato em uma cabine de um trem é vislumbrado por uma mulher através da janela de outro no momento exato em que os dois se cruzam; ou o cenário de “Assassinato no Expresso do Oriente” onde um homem é assassinado no momento em que o trem passa por uma geada, colocando os passageiros presos em uma investigação em curso. São essas cenas extravagantes e paisagens ansiadas que interessavam os leitores pois para Christie “se as histórias de detetive são ‘literatura escapista’ — e por que não poderiam ser? — leitor pode escapar para céus ensolarados e águas cristalinas assim como para os crimes confinados em suas poltronas”. E é o escapismo pelo medo que cura outro medo como colocou Benjamin em seu ensaio sobre o romance policial nas viagens.

Para ele, é o medo dos deuses dos trens e das estações conhecido nos sonhos, das fumaças das náiades pelos vagões, do demônio senhor das cantigas. O medo de perder a viagem, de perder a conexão, de perder algo, da solidão do compartimento e do desconhecido que lhe espera. E Benjamin sendo um leitor assíduo de histórias detetivescas, tendo esboçado pistas para a construção de uma, sabe que o leitor, antes de trazer de casa, compra esses livros nos carrinhos da estação, pois querem reverenciar estes deuses, devotar seus agradecimentos a tudo o que se move e enquanto lêem, sentir os ritmos e as rodas atravessarem-lhe a espinha.



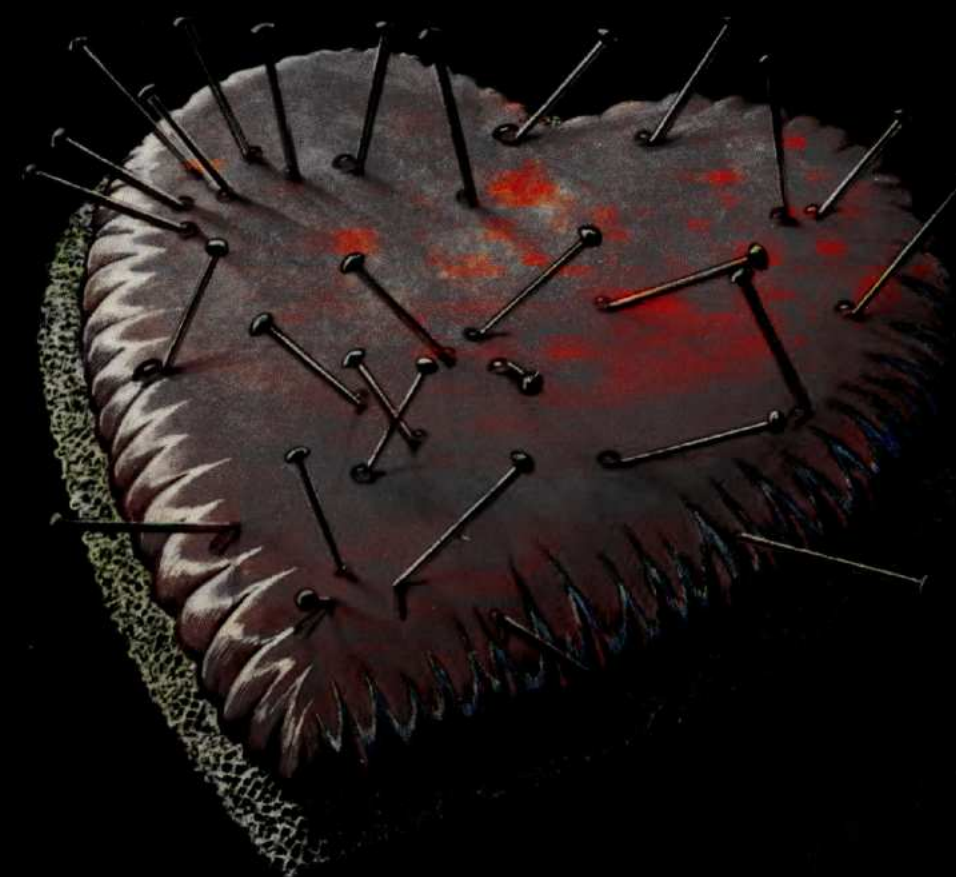
Comecei falando sobre o fato dos livros de Agatha Christie ainda serem vendidos em bancas de jornais demonstrando que eles ainda são populares. Mas na verdade me questiono o quanto eles ainda reverberam para as pessoas e para a cultura. Eles parecem estar mais para aqueles tipos de livros assimilados pelos quais ninguém se interessa. Eles são conhecidos, mas envolvidos por uma nostalgia. Nostalgia do quê? Nada está mais distante de uma experiência inglesa dos tempos de Christie do que a realidade brasileira atual. Mesmo a própria realidade inglesa atual mostra seu abismo diante da sua segunda autora mais vendida. Tentei a partir de um breve retrospecto tocar em aspectos históricos e conceituais dos romances policiais para tirar deles questões que mais me interessam como a fascinação, o medo, o enclausuramento, as relações de classe e gênero, mas me questiono o quanto de sentido elas fazem hoje ainda mais no Brasil.

Pois acredito que seja difícil traçar um paralelo, por exemplo, do medo na metrópole moderna com o medo atual, como também falar sobre o interior burguês não encontra paralelos com a nossa realidade massiva, já que, em tese, o burguês é o dono dos meios de produção e na sua condição histórica se formam suas fissuras por acumulação e posse que hoje estão associados a um espectro muito mais amplo de classes. Uma reverberação do interior talvez pudesse ser encontrada hoje sob o consumo kitsch, mas mesmo este tão generalizado parece se apresentar mais como um simulacro vazio das suas relações históricas originais, não sendo um sinal de classe ou alimento da fissura pelos rastros. Outra relação mais forte é a que Hal Foster traça do Art Nouveau com o design de si que quer imprimir a subjetividade do sujeito em todos os aspectos da vida. Mas no famoso mundo das aparências atual, todos deixam rastros inapagáveis em todos os lugares, o que seria então perseguir algo ou alguém que despista? Ou em uma realidade em que uma verdade de qualquer natureza até a científica é contornada de maneiras absurdas, quem ansiaria pela resposta a um mistério, a uma verdade metodicamente deduzida?

É por isso que duvido da atualidade da experiência do romance detetivesco/thriller investigativo que teve seu germe no período de Christie, o dos romances clássicos do gênero. Talvez a fascinação que causava no passado não seja mais operante hoje. E que a única razão para que livros de Christie ainda sejam vendidos em bancas de jornal seja a vontade por uma leitura que de nenhuma forma se conecta com a nossa realidade, como um duplo escapismo — escapismo com ‘leitura escapista’ — que é mais como uma buraco espaço temporal. Pois o romance policial com a sua alta caracterização do contexto social, dificilmente corresponde à experiência como a de hoje de sujeitos em convulsas transformações no que diz respeito às suas identidades de classe, de gênero, de raça, sexualidade, etc. Ou, no melhor dos casos, a experiência de leitura do romance detetivesco corresponde a uma nostalgia acerca de algo que na verdade nunca se viveu aqui, da exuberância dos interiores auráticos ao gentlemen sensato que virá como uma resolução final.

Como disse no começo, as histórias de detetive clássicas entraram na cultura, mas elas aparecem hoje somente sob a forma da ironia: são os métodos dos tabloides de fofocas, de haters no twitter, de especuladores. Uma adaptação cinematográfica recente das novelas de Christie, “Entre Facas e Segredos” não pode fazer outra coisa que não ironizar todos os elementos que envolvem a trama detetivesca clássica, com suas mansões inglesas, o detetive estrangeiro, os familiares disfuncionais e suspeitos, etc. Como se a ironia fosse a única e possível forma séria de se lidar com esse produto da cultura.

Me pergunto, então, se a arma política progressista da dialética do detetive de Benjamin é uma promessa da modernidade europeia que reverbera de alguma forma hoje, se encontra um chão para destituir a história dos vencedores. E a melhor intuição que tenho é menos na estrutura estabelecida do “whodunnit”, mas no processo investigativo labiríntico das práticas de historiadores e pesquisadores em geral, dos produtores de conteúdos que, muitas vezes, descobrem o que a oficialidade é incapaz e dos artistas que mais do que dar um ponto final, sempre deixam um resto.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. BOLLE W., MATOS O. C. F.; trad. ARON I., MOURÃO C. P. B., CAMARGO P. F. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

_____. **Detective Novels, On Tour**. Disponível em: <<https://www.versobooks.com/blogs/2848-detective-novels-on-tour>>. Acessado em 18 de ago. de 2021.

CHRISTIE, Agatha. **Os crimes ABC**. Trad. Rocha Filho. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

_____. **Convite para um homicídio**. Trad. Maria Isabel Garcia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

_____. **An Autobiography**. Londres: HarperCollins, 1977.

_____. **Come, Tell Me How You Live: An Archeological Memoir**. Londres: HarperCollins, 2012.

EISENZWEIG, Uri. **Violence Untold: The Birth of a Modern Fascination**. In Yale French Studies, No. 108, Crime Fictions. Yale University Press, 2005, pp. 20-35.

FOSTER, Hal. **Design e Crime**. In Design e Crime (e outras diatribes). Trad. SILVEIRA A. C., FUX, J. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, pp. 31-42.

RUSHING, Robert A.. **Traveling Detectives: The “Logic of Arrest” and the Pleasures of (Avoiding) the Real**. In Yale French Studies, No. 108, Crime Fictions. Yale University Press, 2005, pp. 89-101.

_____. **Resisting Arrest, Detective Fiction and Popular Culture**. Nova Iorque: Other Press, 2007.

SALZANI, Carlo. **The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective**. In New German Critique, No. 100, Arendt, Adorno. Nova Iorque; Los Angeles, 2007, pp. 165-187.

ŽIŽEK, Slavoj. **Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1991.





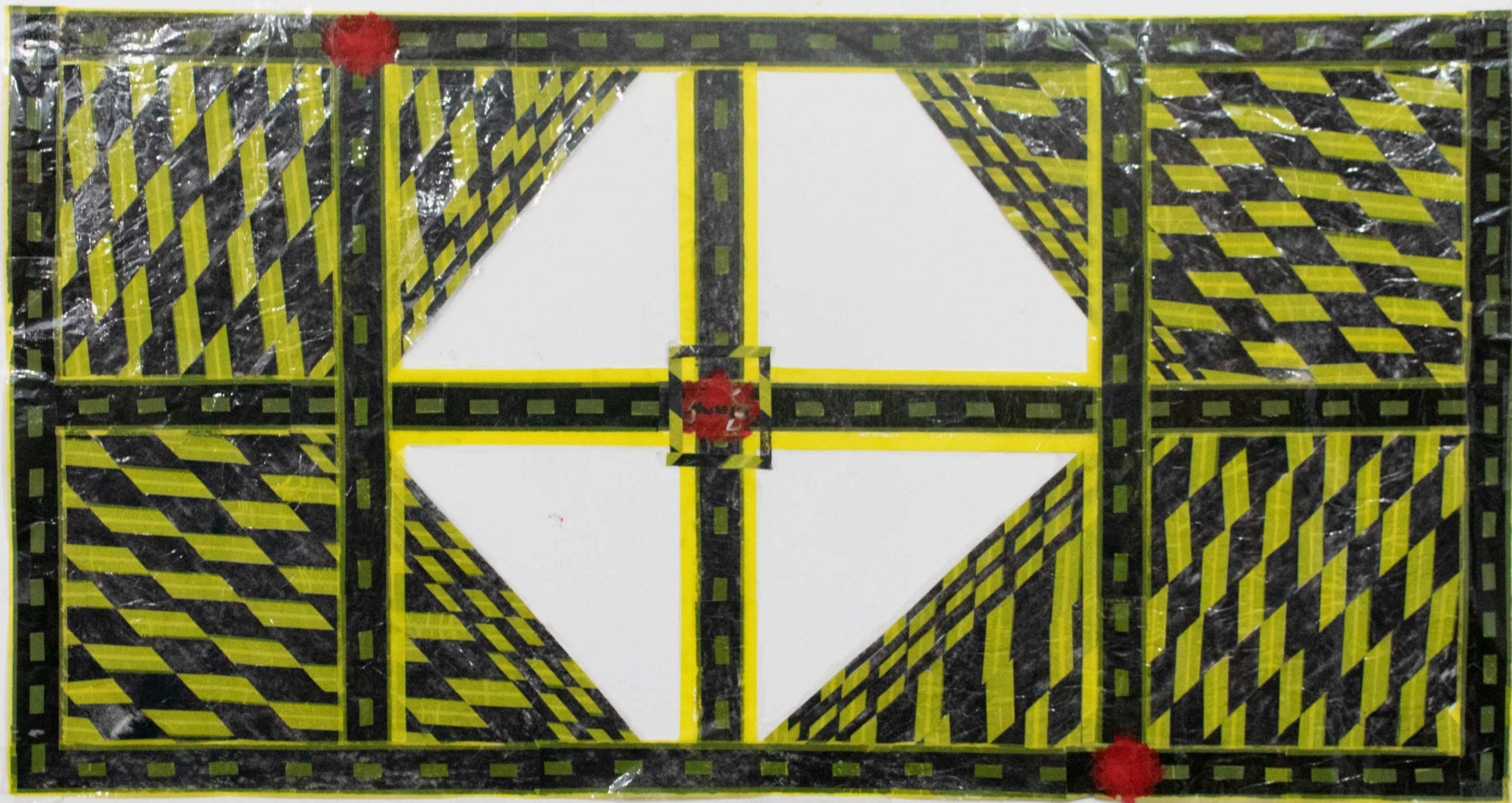
SOBRE A TÉCNICA DOS TRABALHOS

O conjunto de trabalhos a seguir é composto por colagens e dois vídeos. As colagens são feitas com durex e impressão à jato de tinta. O processo é simples: colo um pedaço de fita durex sobre uma impressão em papel, depois a descolo do papel de forma que um tanto deste fique preso na fita. Em alguns, utilizo durex colorido escolar também. Montando e sobrepondo as fitas, os trabalhos vão sendo feitos diretamente sobre a parede, sendo esta o seu único suporte.

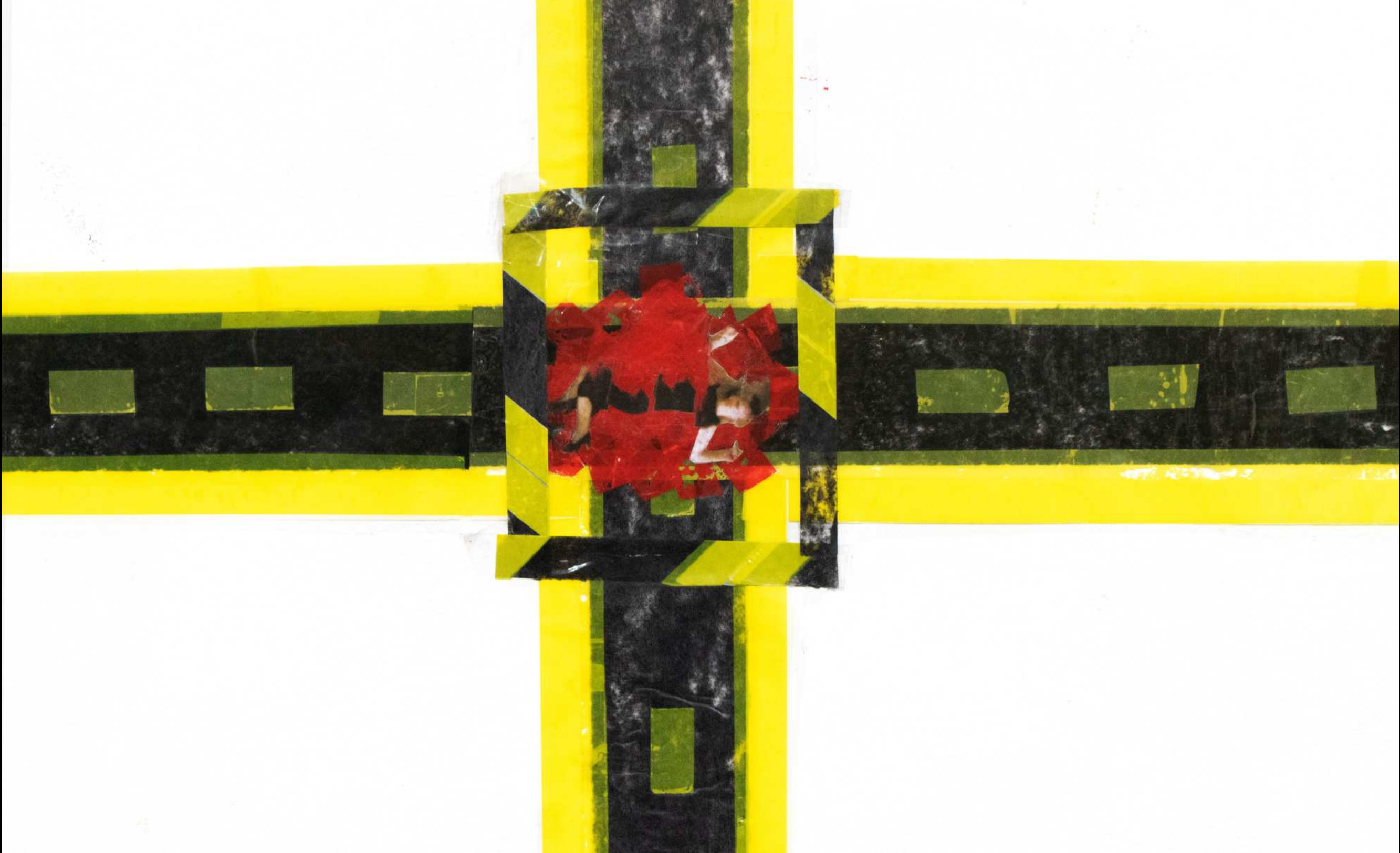


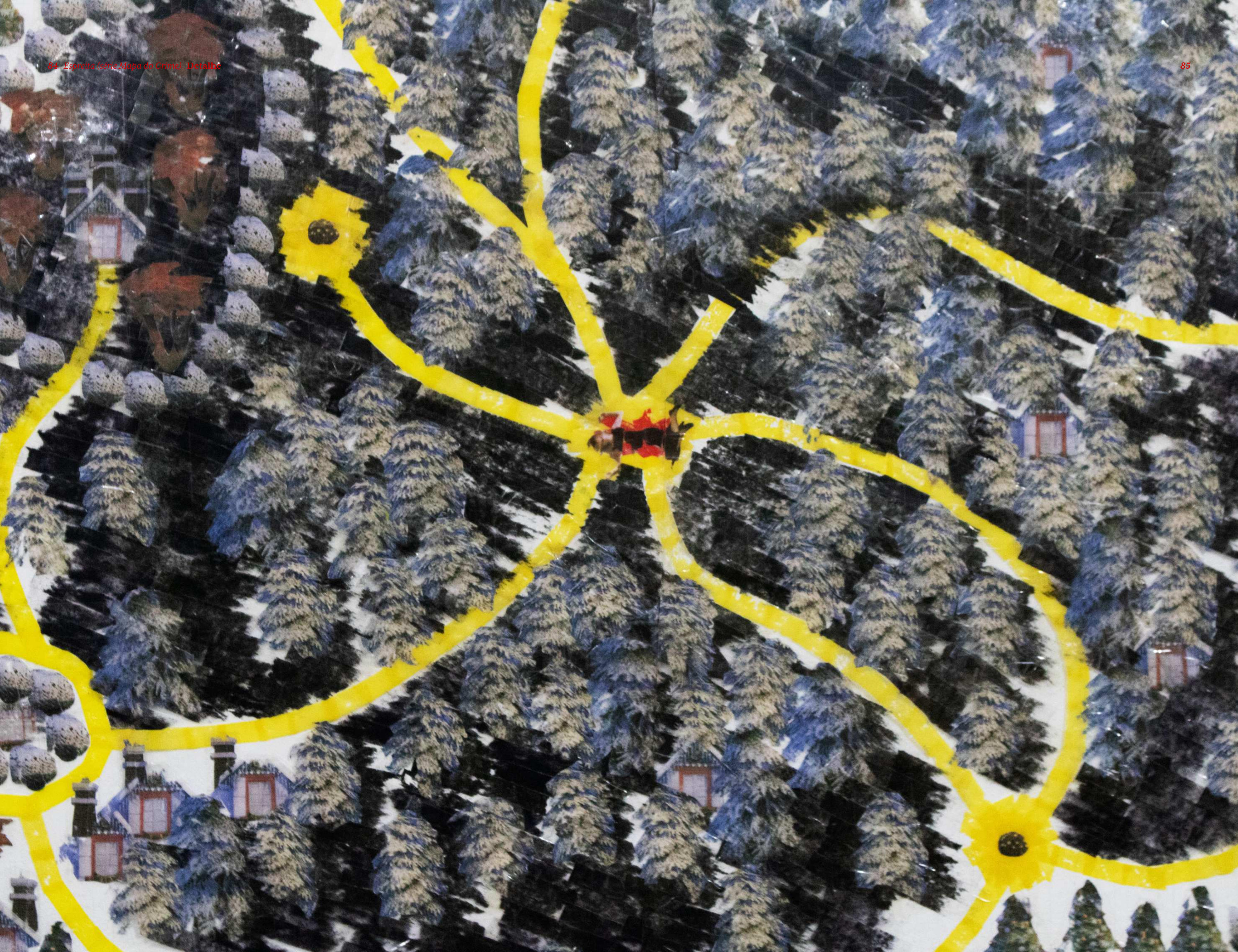


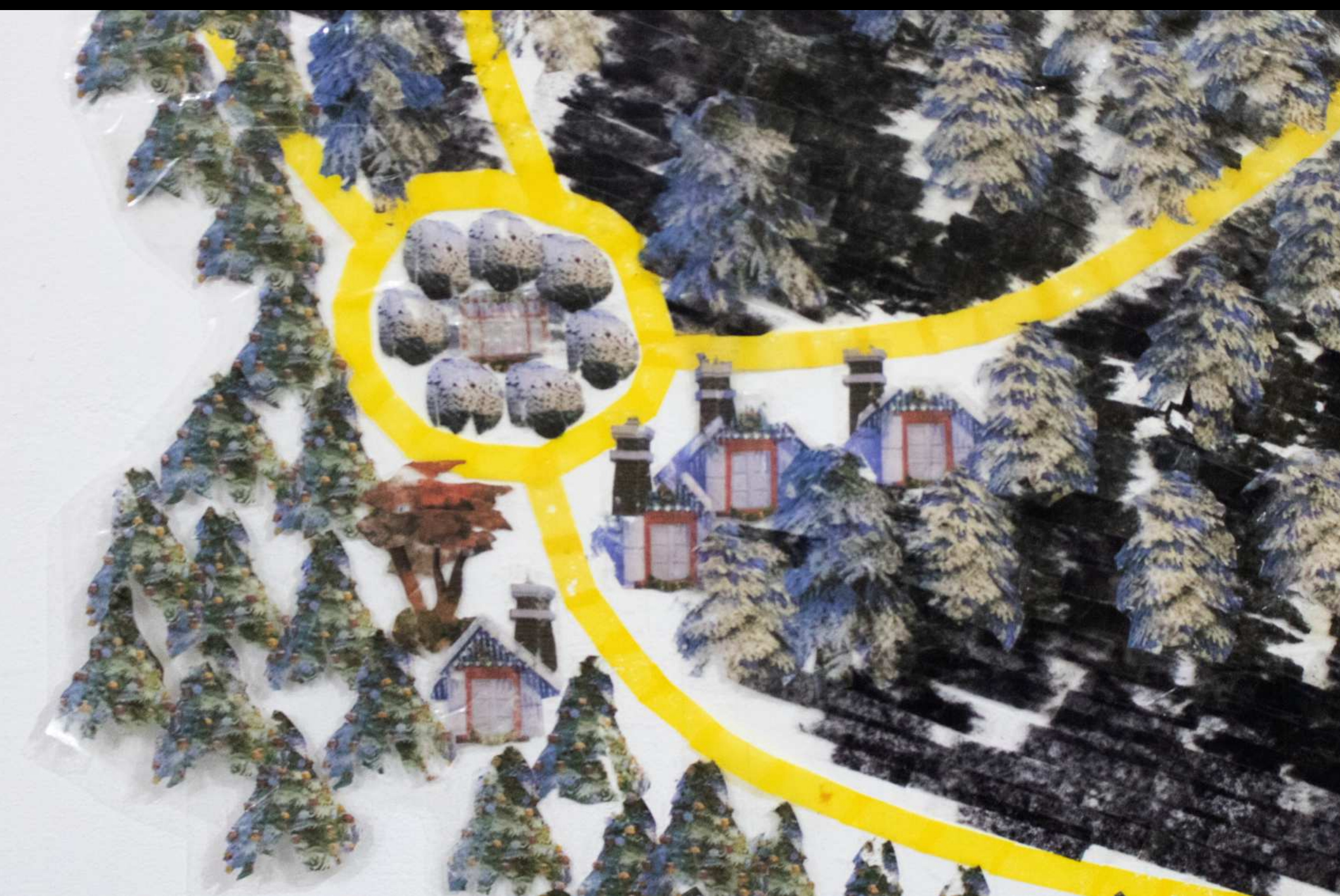




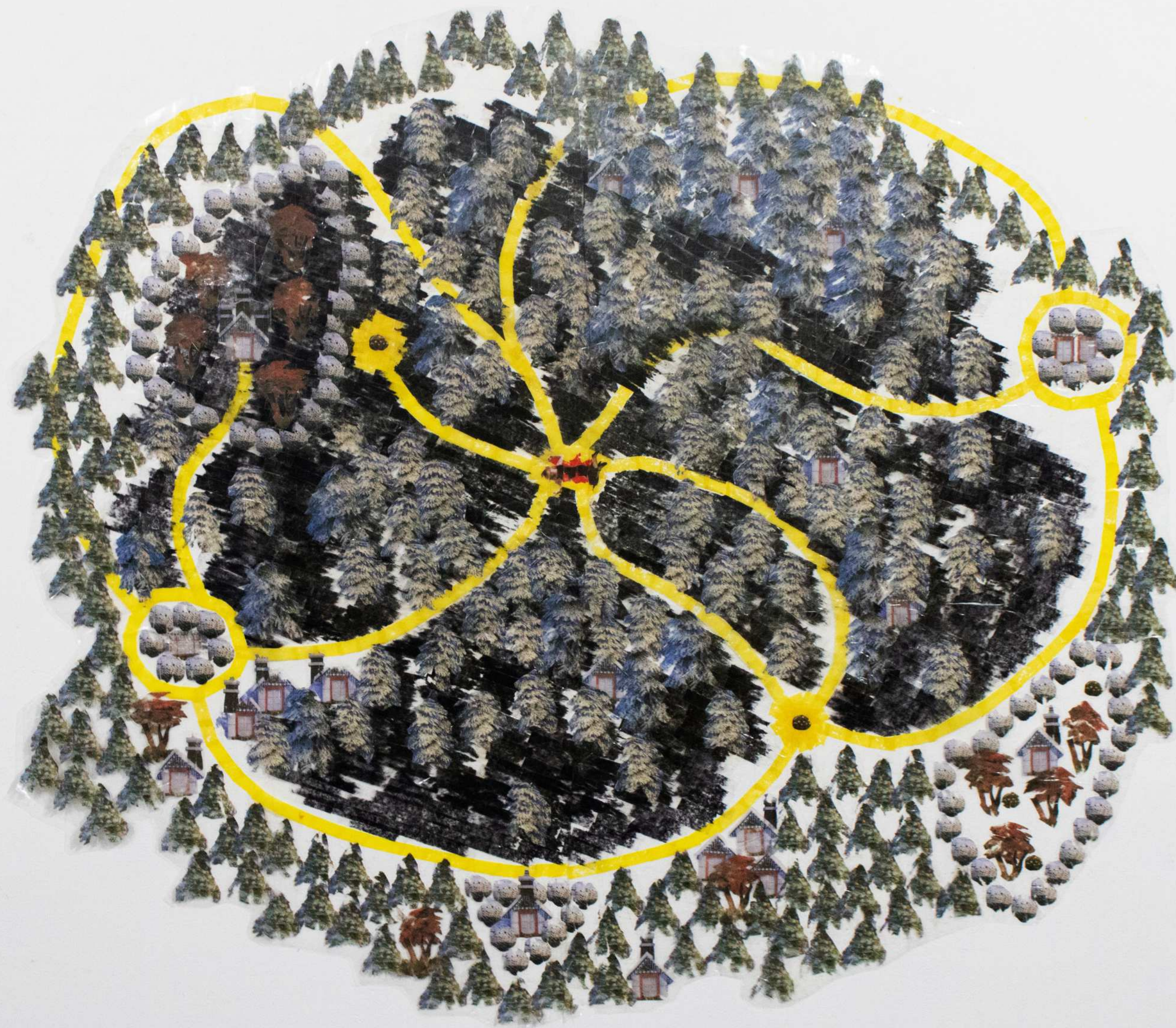


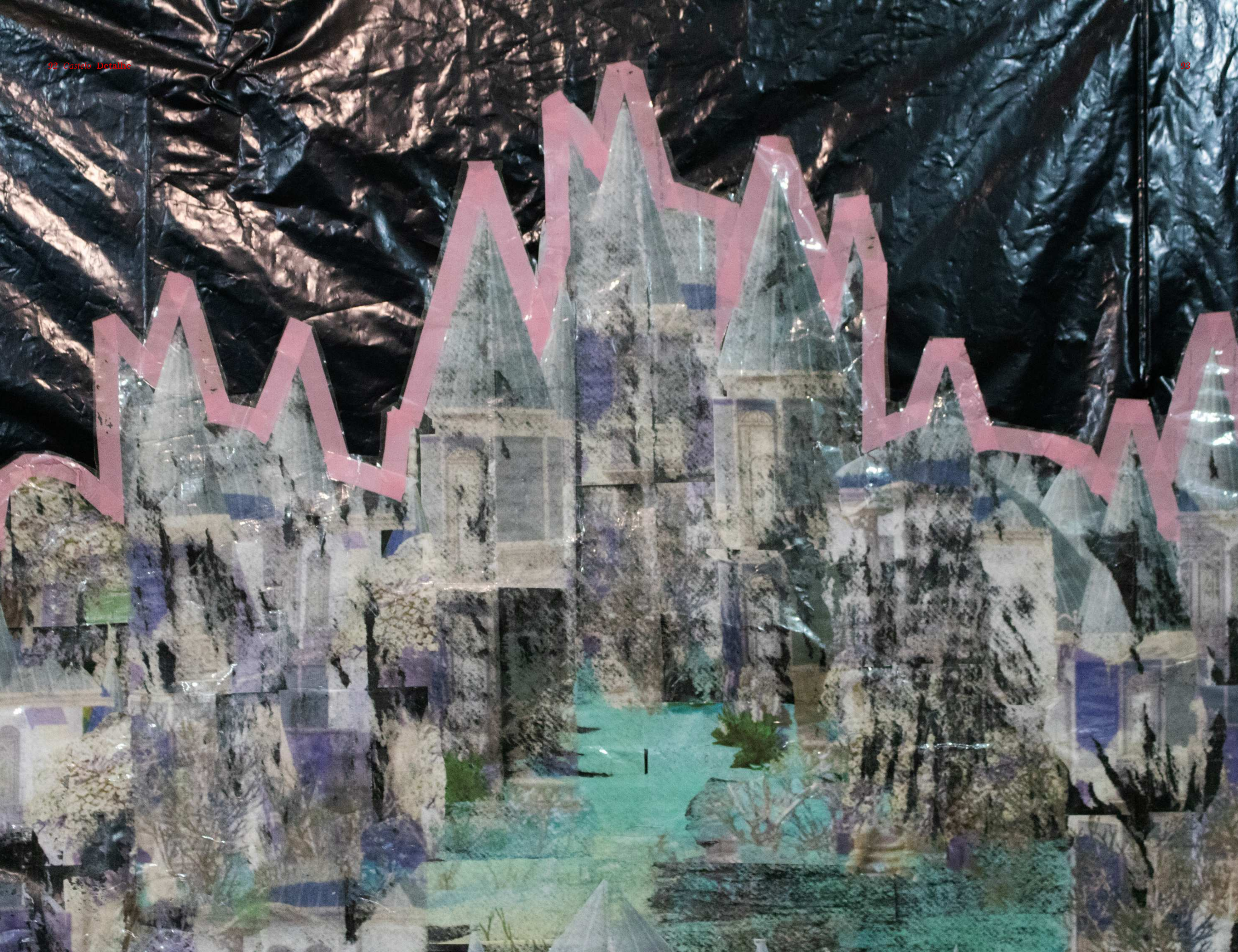


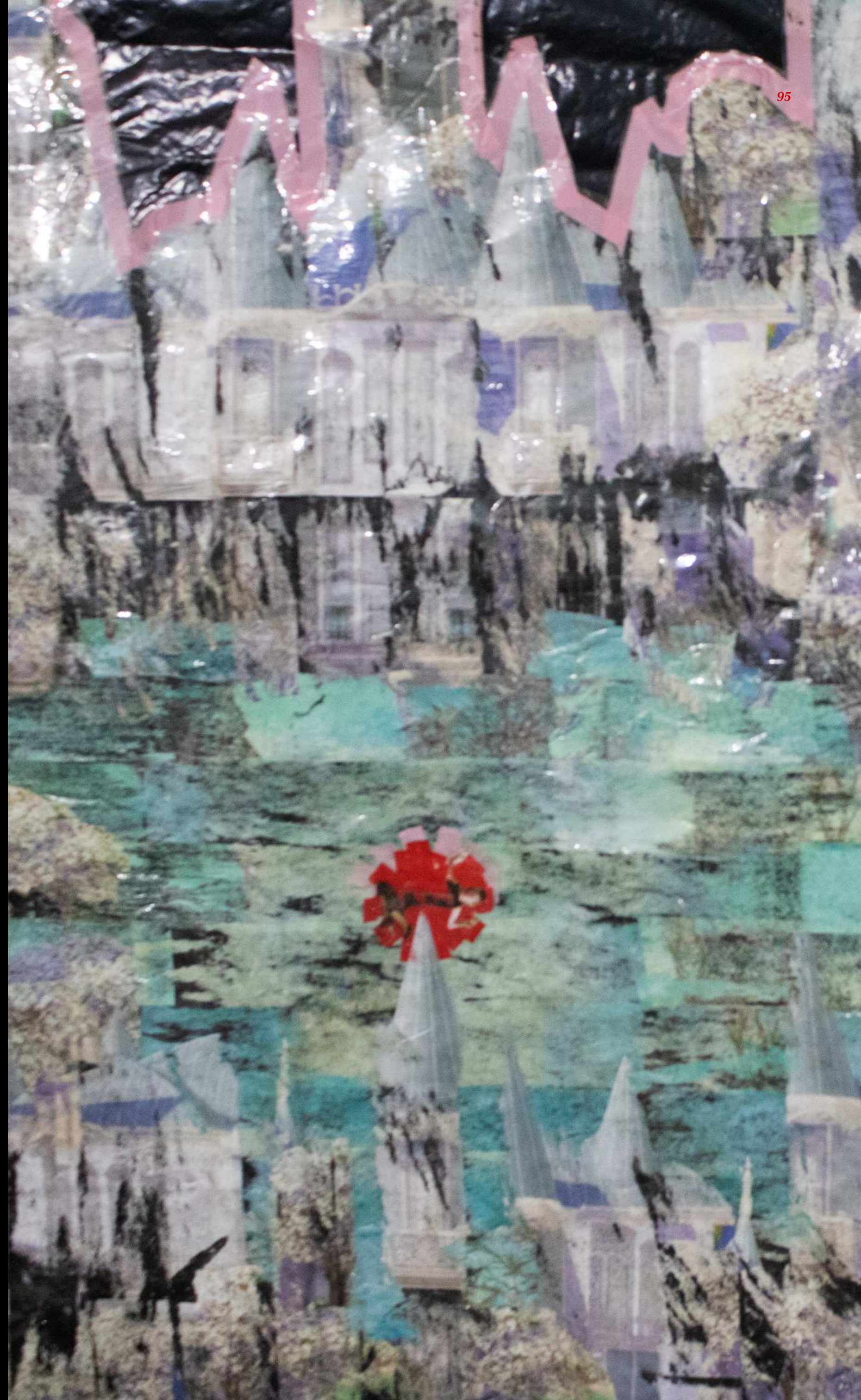
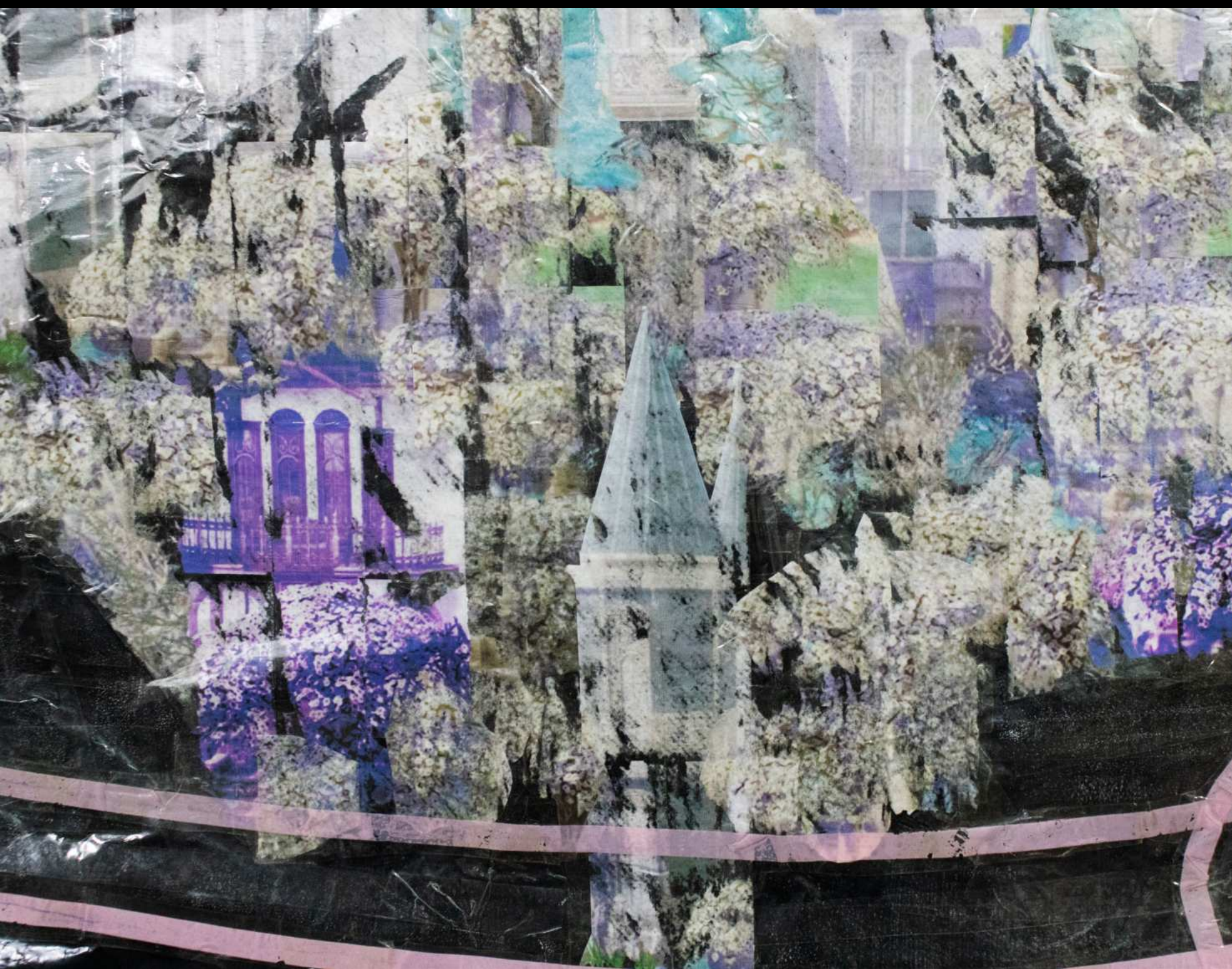














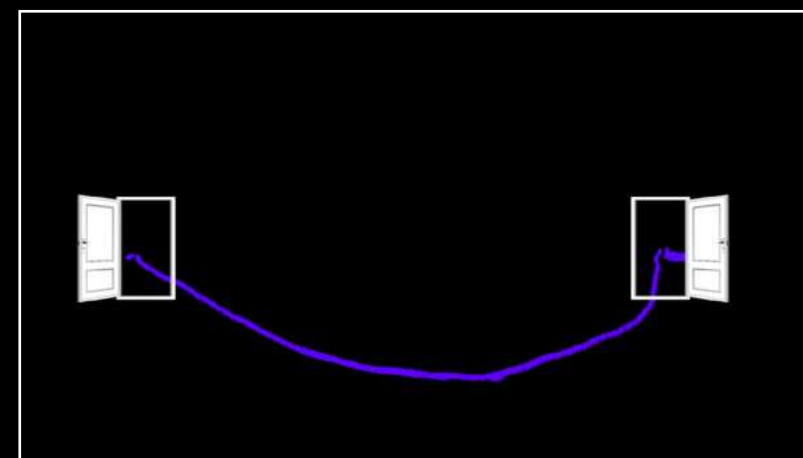
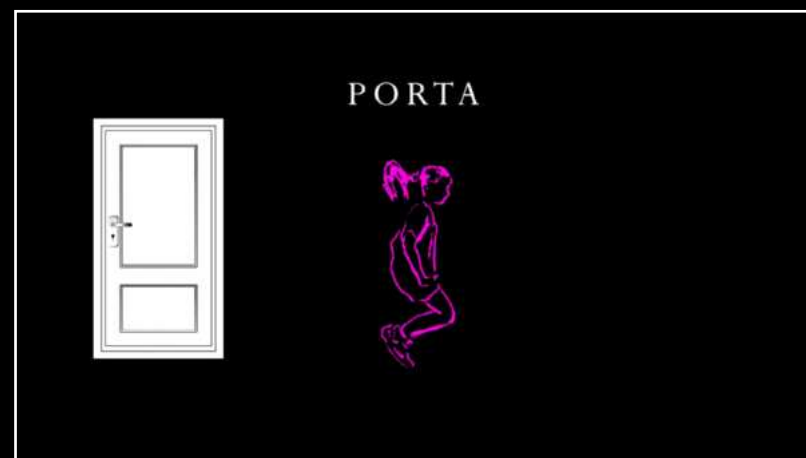
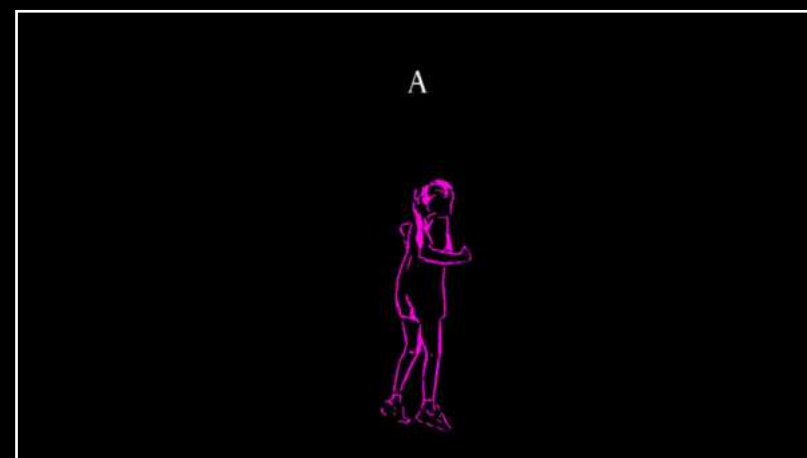


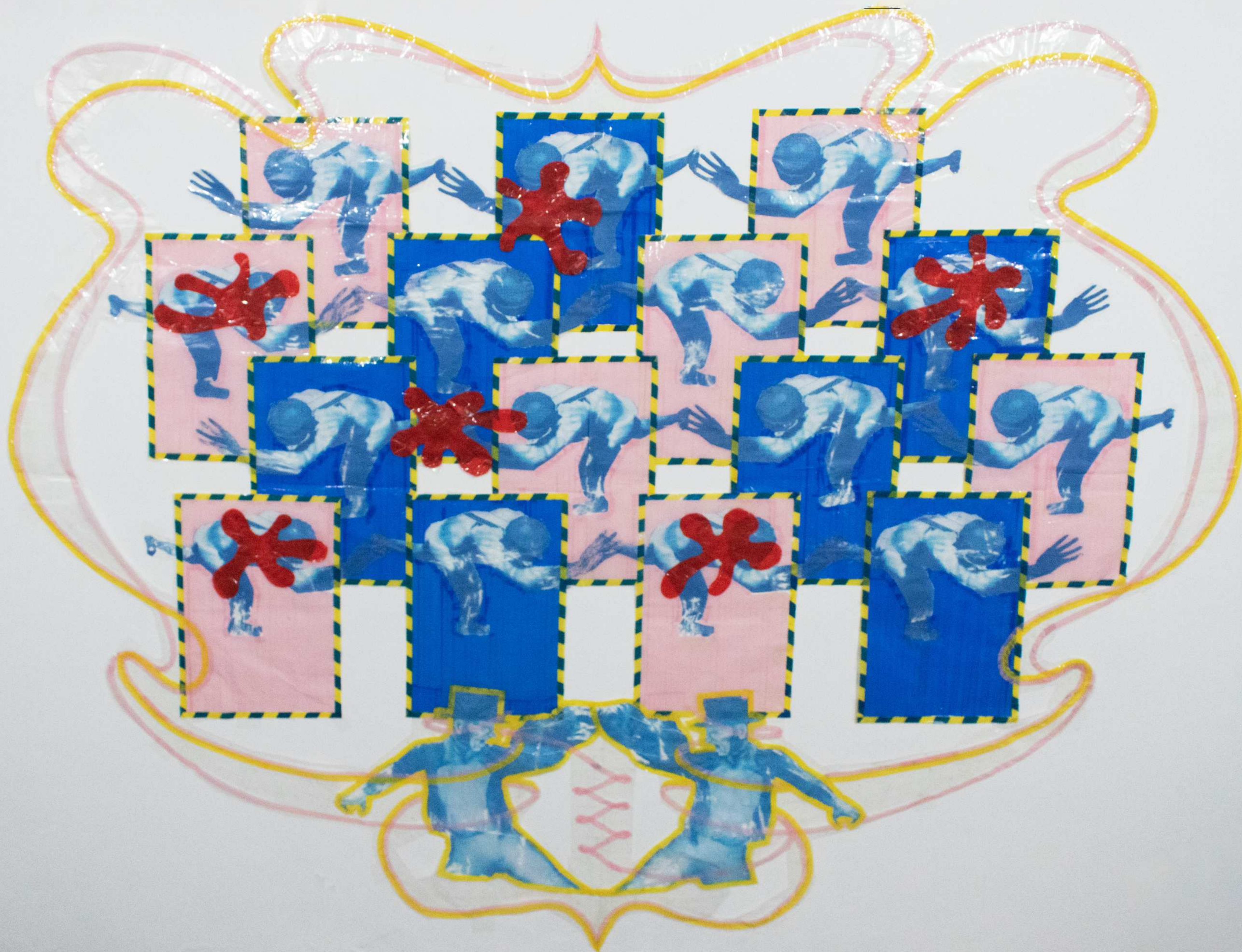


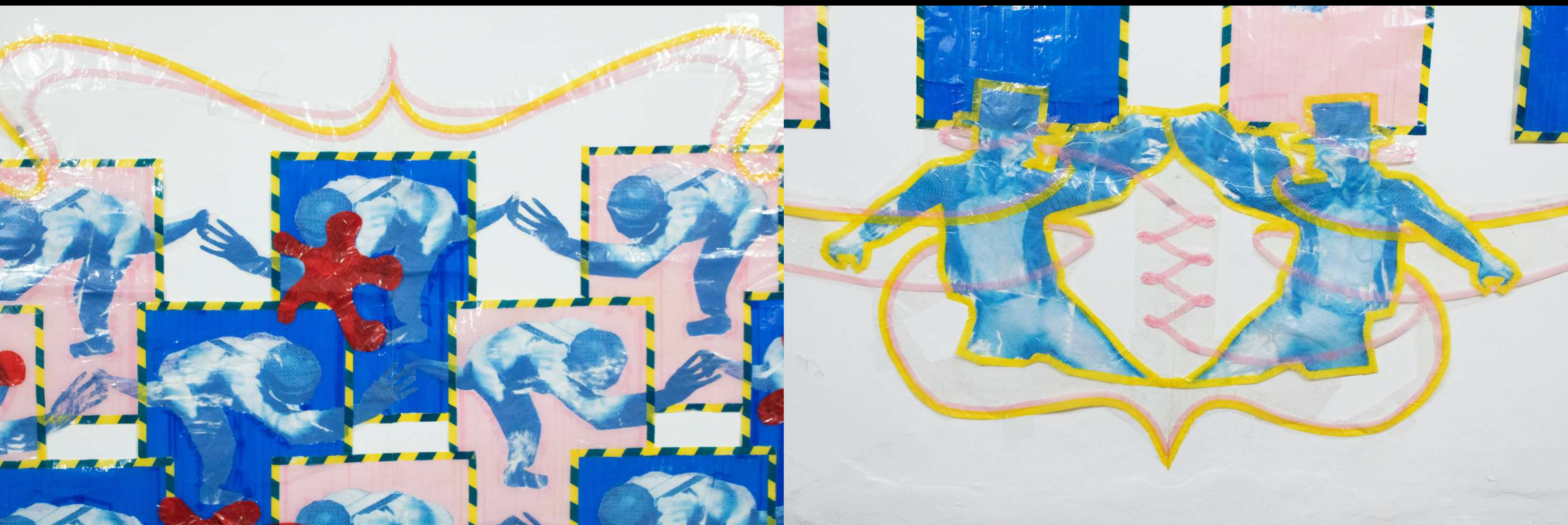


[Speed Building/Falling
youtu.be/asvpzRRrRII](https://youtu.be/asvpzRRrRII)





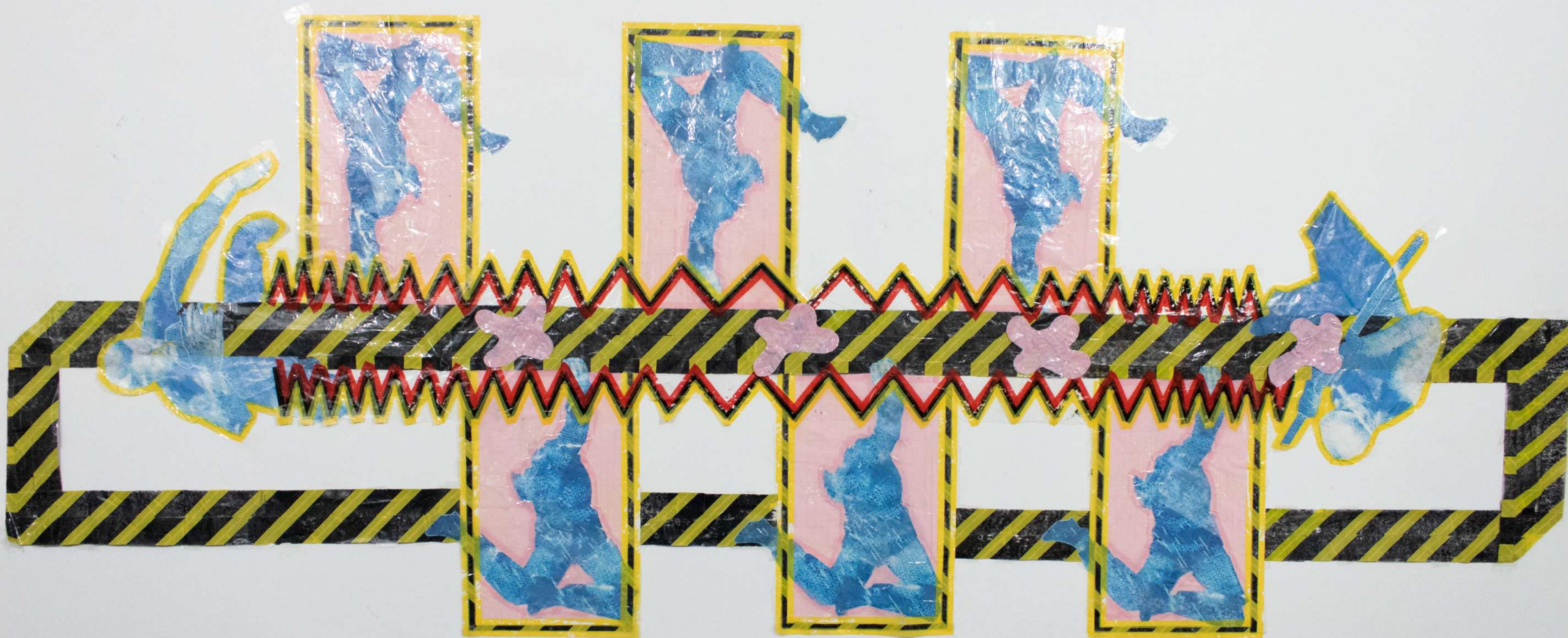


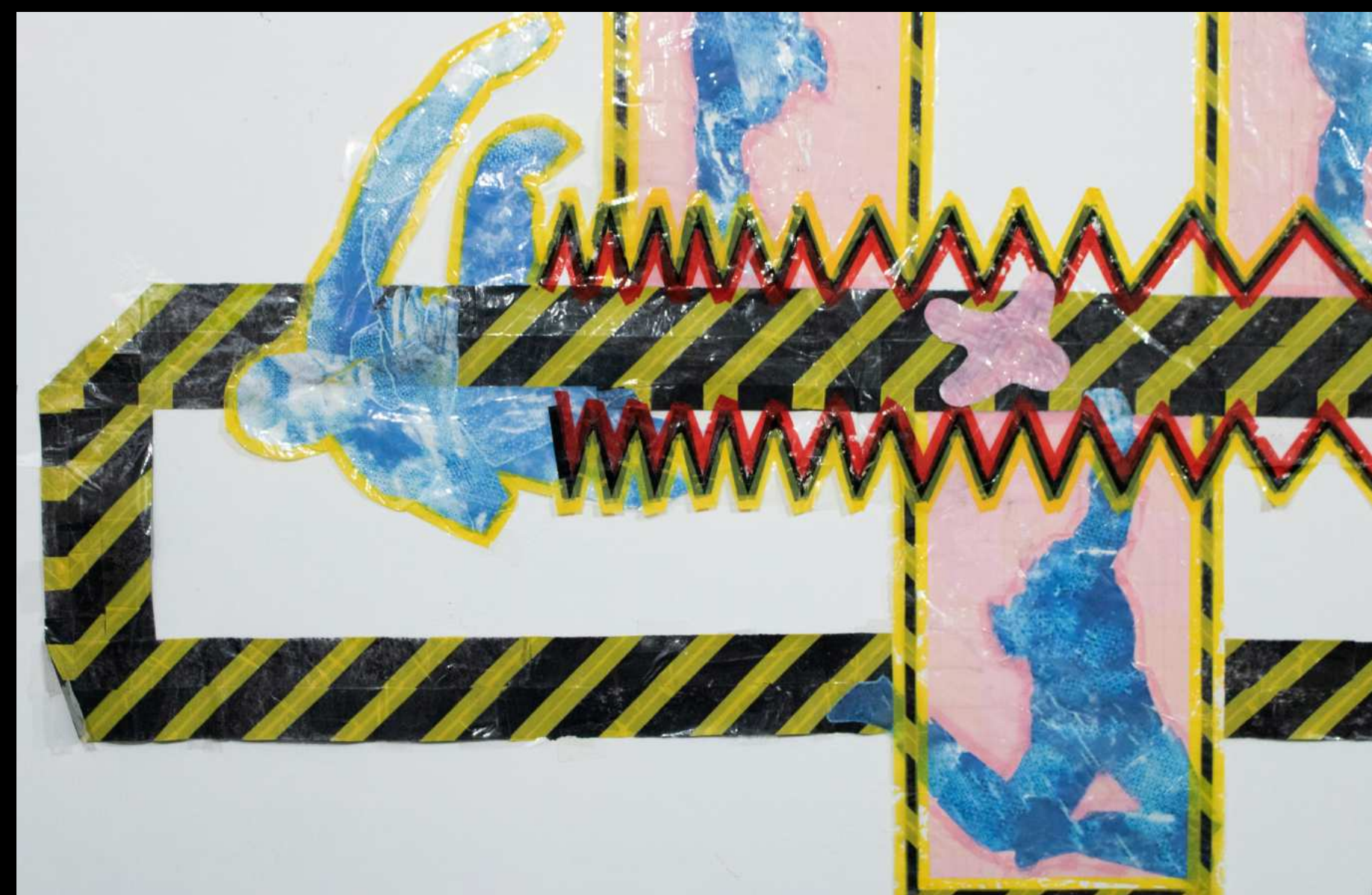
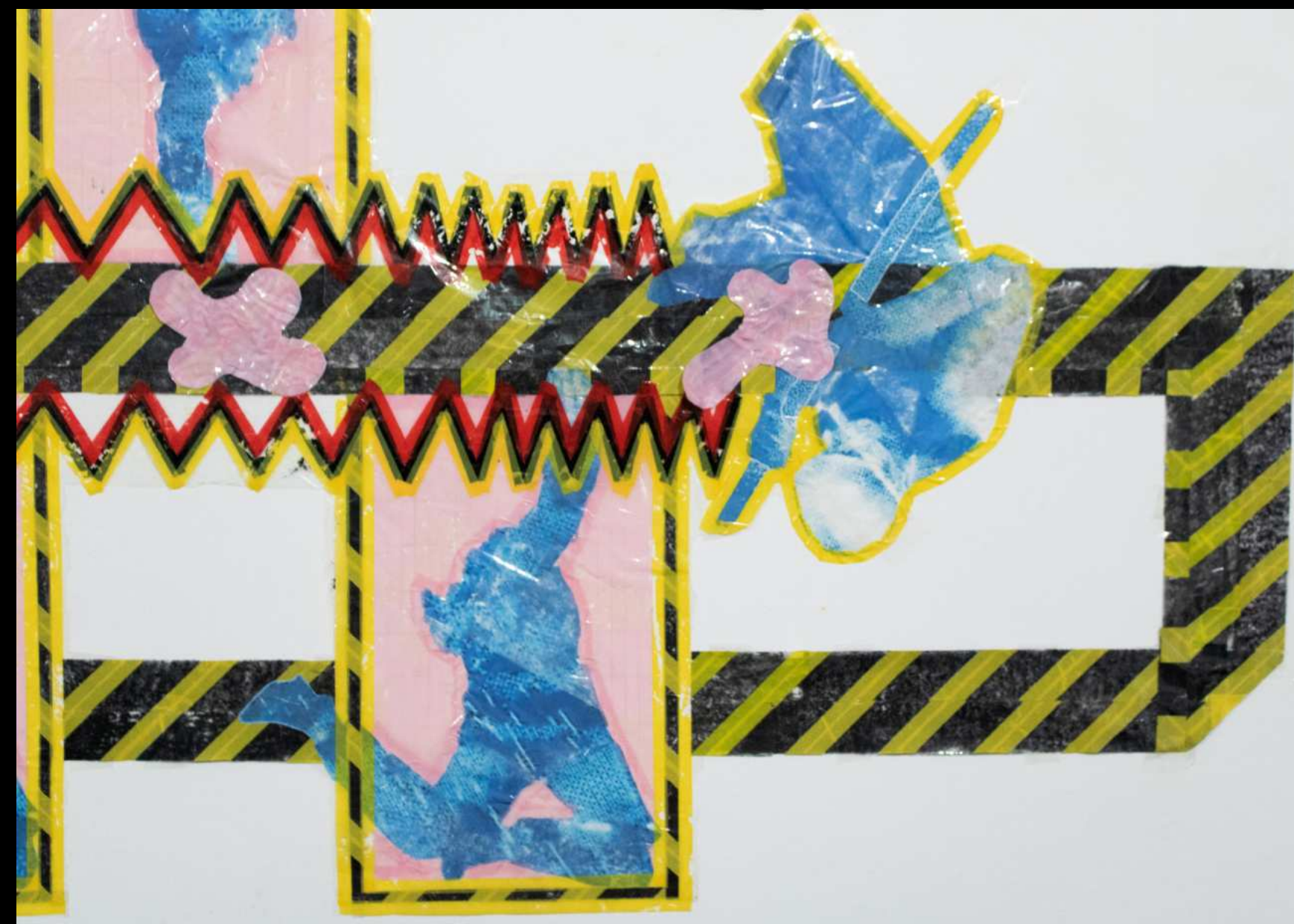
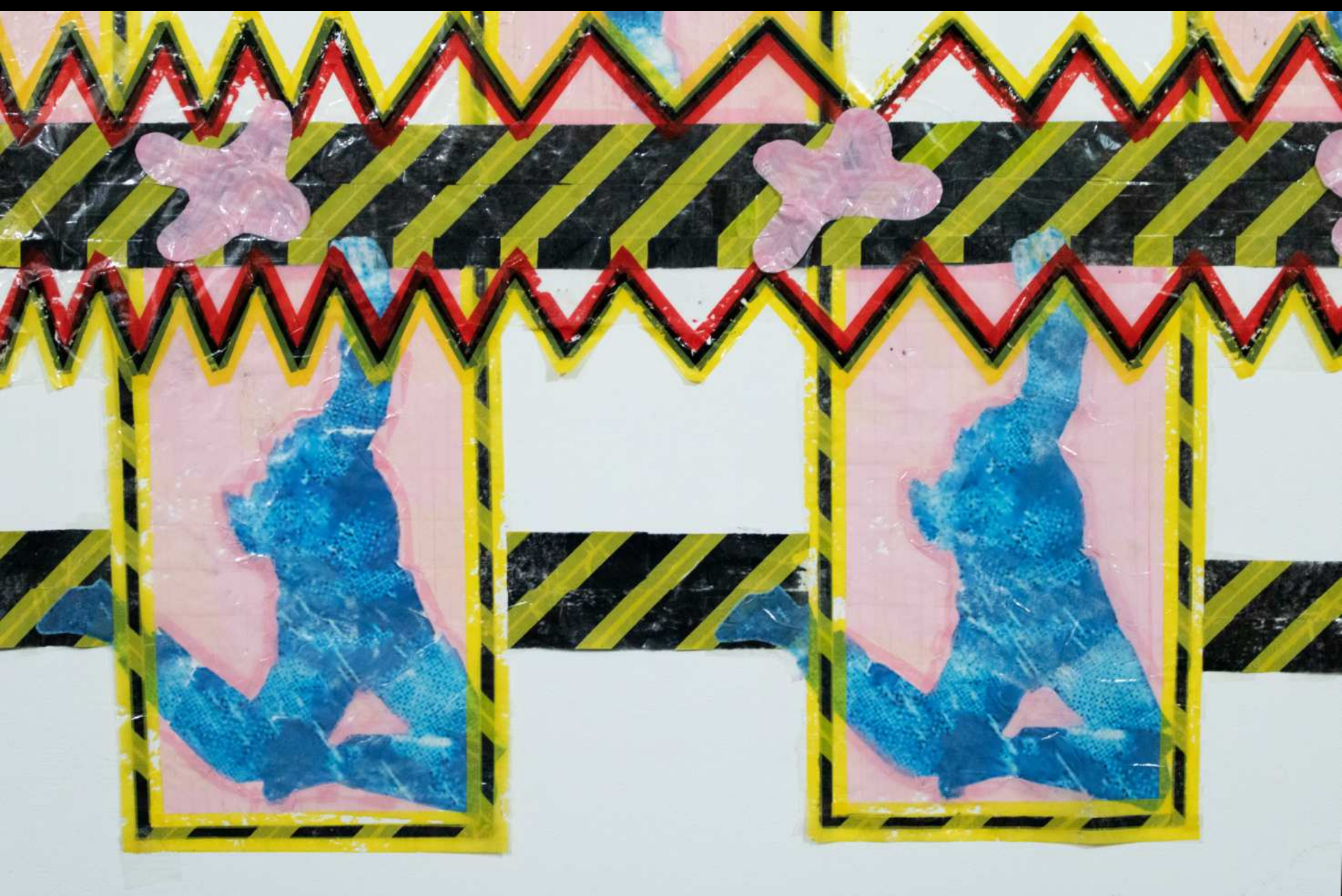


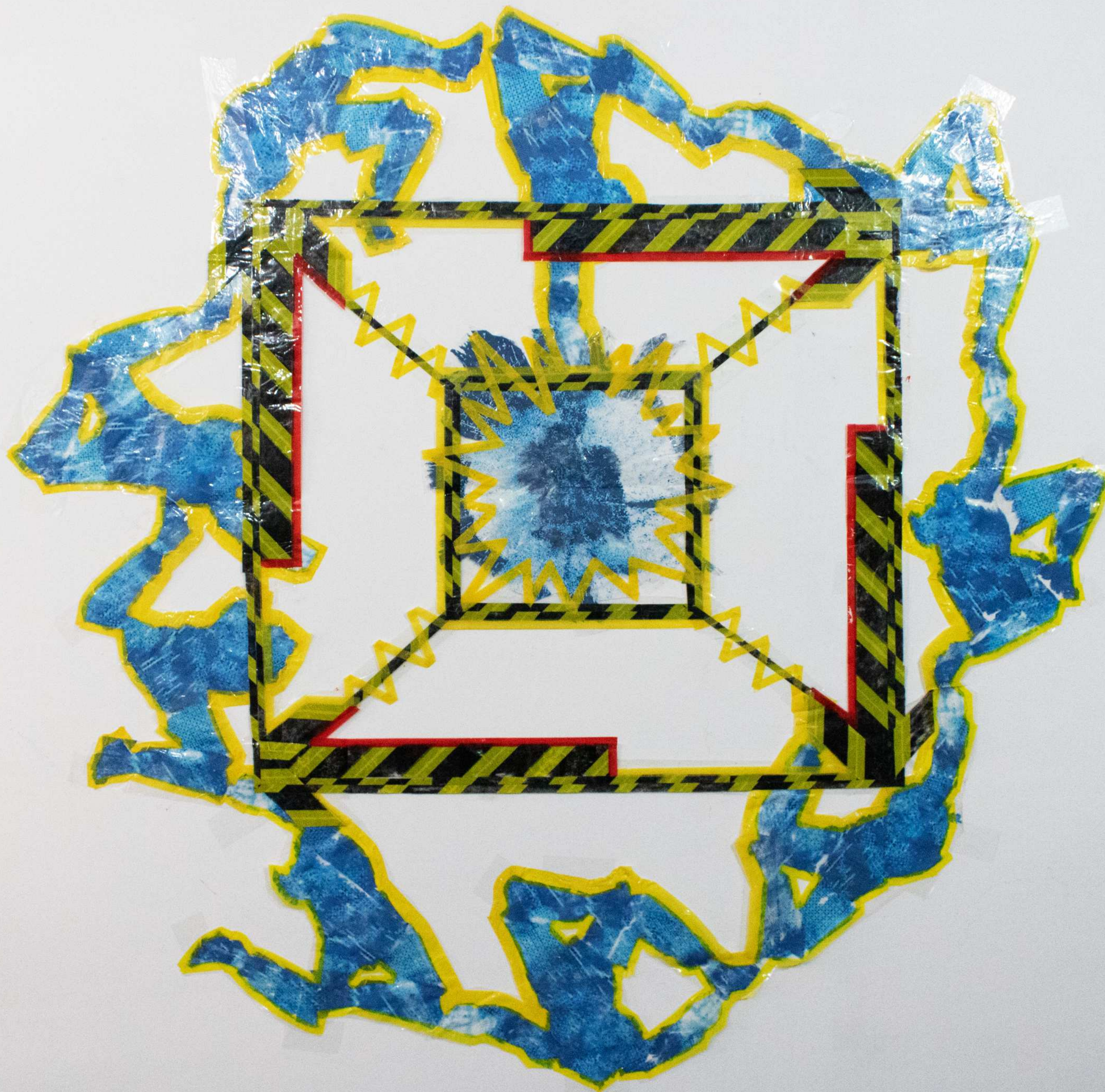


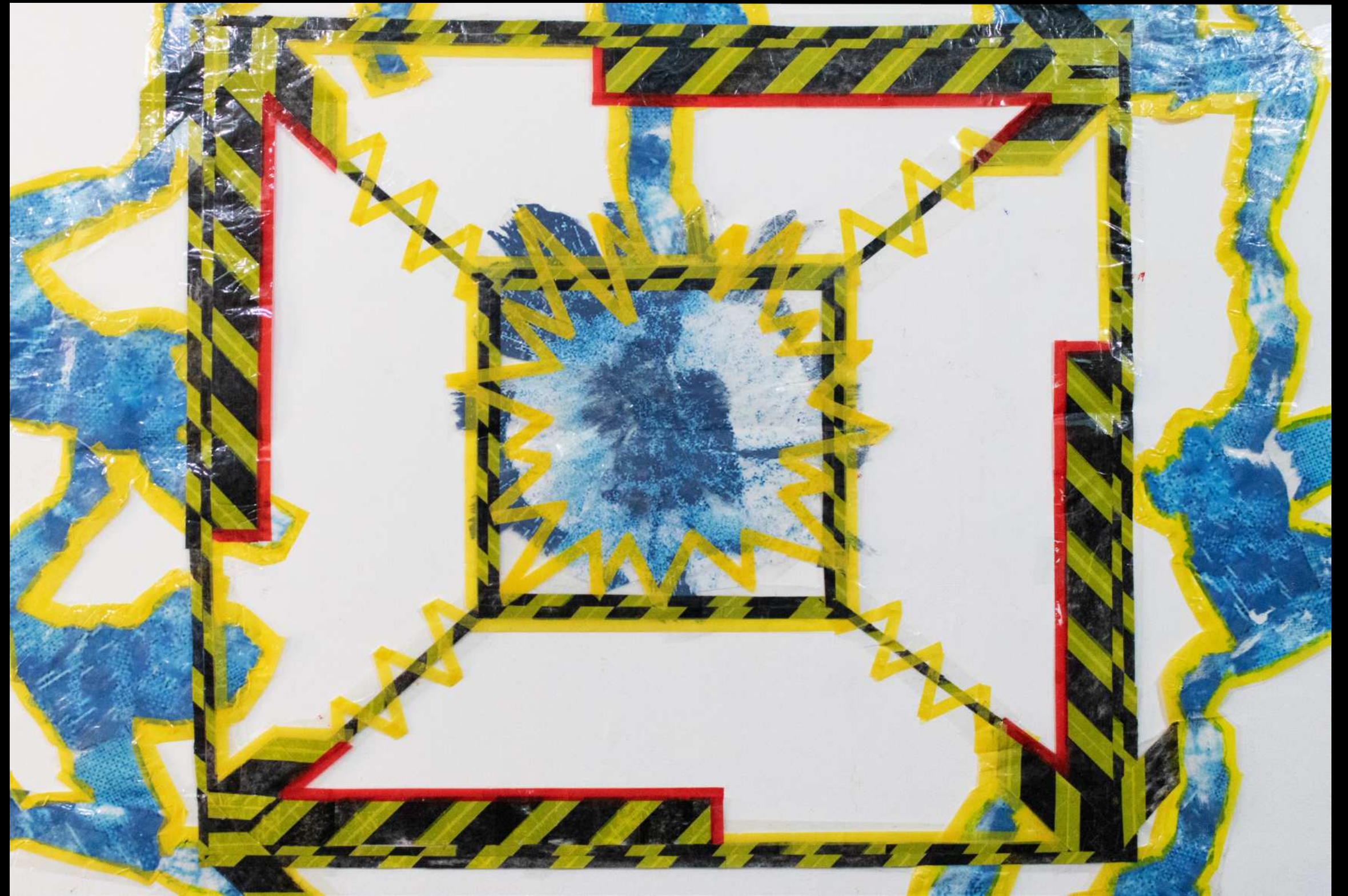
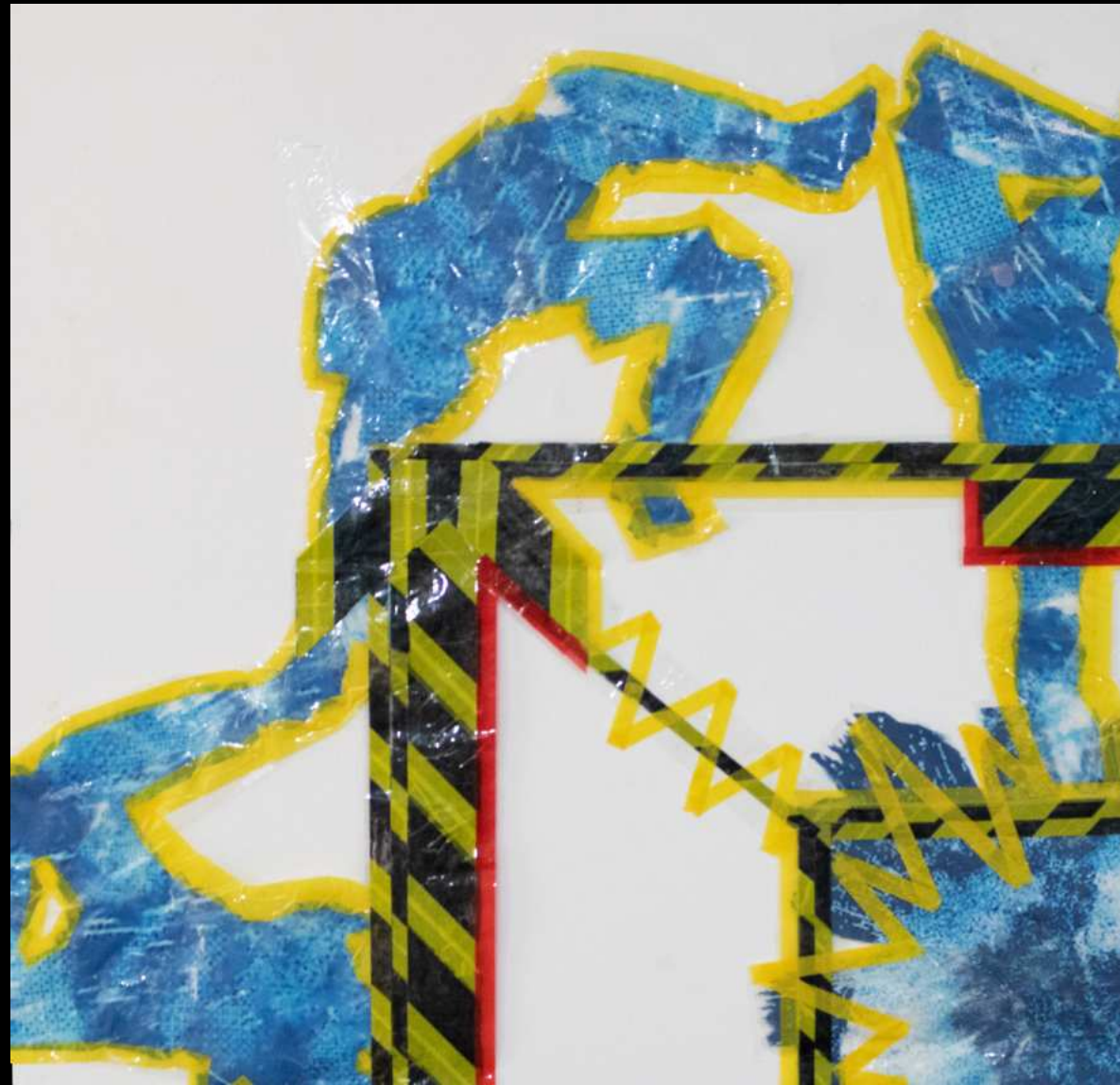


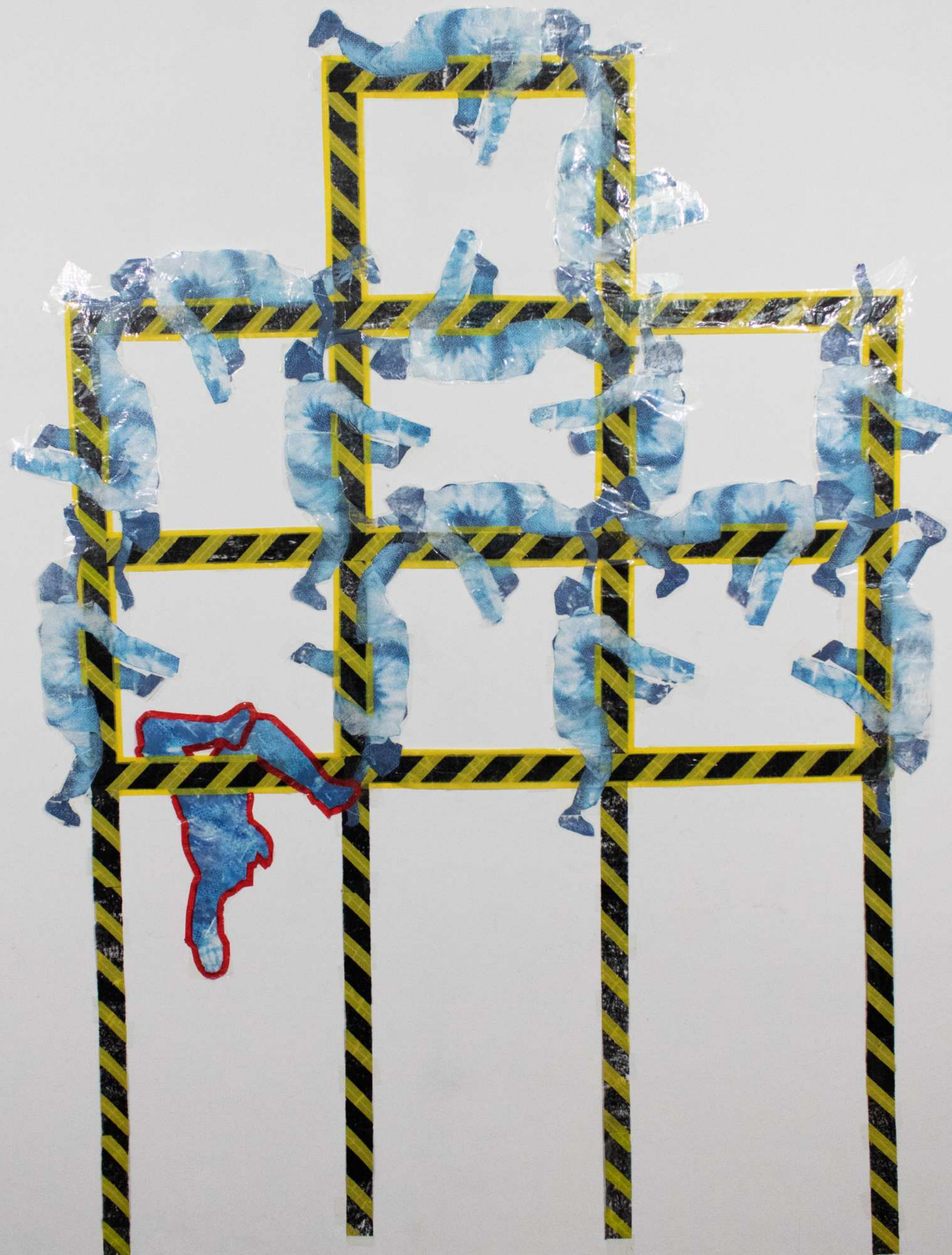


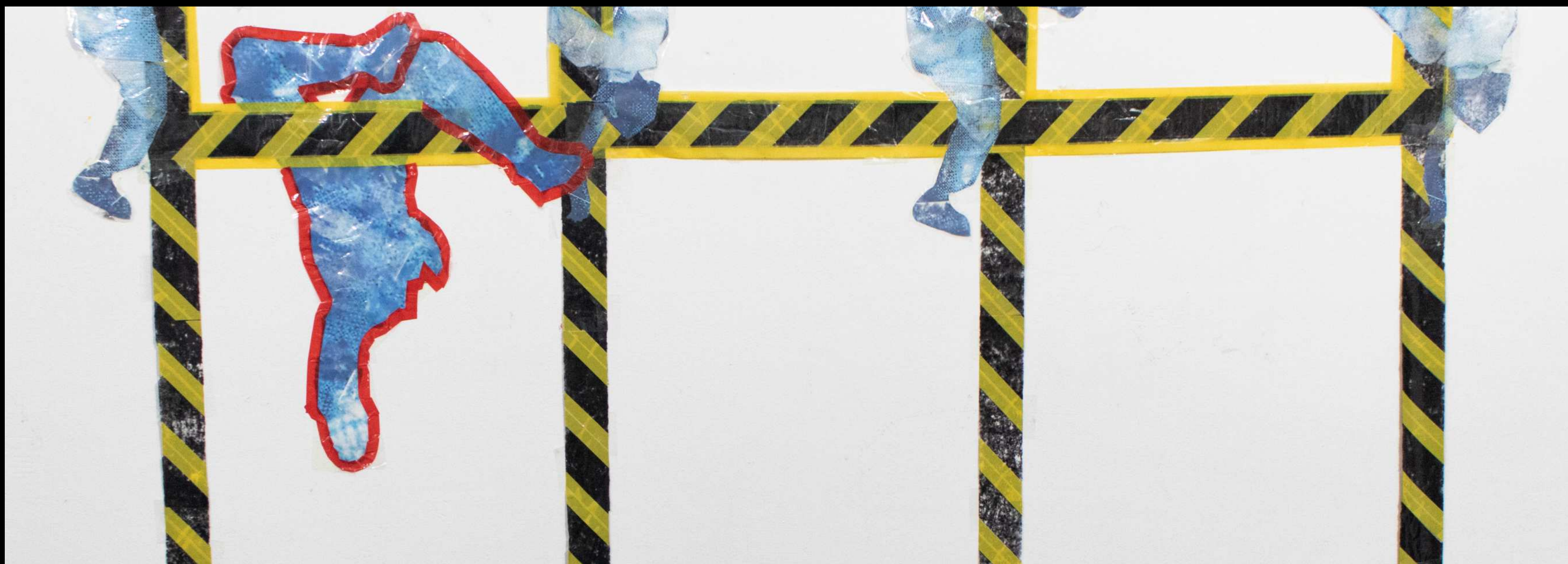












FICHA TÉCNICA

<p>p. 72-73</p> <p><i>Spider</i>, 2021</p> <p>70 x 80 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>	<p>p. 106-109</p> <p><i>1 (nau) (série Din)</i>, 2021</p> <p>177 x 220 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>
<p>p. 74-77</p> <p><i>Retorno (série Mapa do Crime)</i>, 2021</p> <p>62 x 142 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>	<p>p. 110-115</p> <p><i>2 (caixa-encaixa) (série Din)</i>, 2021</p> <p>130 x 170 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>
<p>p. 78-83</p> <p><i>Suspenso (série Mapa do Crime)</i>, 2021</p> <p>71 x 138 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>	<p>p. 116-119</p> <p><i>3 (esteira) (série Din)</i>, 2021</p> <p>103 x 264 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>
<p>p. 84-91</p> <p><i>Espreita (série Mapa do Crime)</i>, 2021.</p> <p>95 x 170 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>	<p>p. 120-123</p> <p><i>4 (roda) (série Din)</i>, 2021</p> <p>138 x 145 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>
<p>p. 92-99</p> <p><i>Castelo</i>, 2021</p> <p>175 x 177 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>	<p>p. 124-127</p> <p><i>5 (playground) (série Din)</i>, 2021</p> <p>196 x 150 cm</p> <p>Durex e impressão à jato de tinta</p>
<p>p. 100-103</p> <p><i>Speed Building/Falling</i>, 2020</p> <p>05' 07"</p> <p>Vídeo</p>	<p>Projeto gráfico: Nikolas Suguiyama e Thais Suguiyama</p>
<p>p. 104-105</p> <p><i>Amarelinha</i>, 2020</p> <p>01' 05"</p> <p>Vídeo</p>	

