

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

ALEXANDRE LEIDENS

INTERSECÇÕES ENTRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O ROMANCE
POLICIAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A ELEGIA DO MENOR PELA
RECEPÇÃO ESTÉTICA

PATO BRANCO

2019

ALEXANDRE LEIDENS

INTERSECÇÕES ENTRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O ROMANCE
POLICIAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A ELEGIA DO MENOR PELA
RECEPÇÃO ESTÉTICA

Dissertação apresentada como quesito parcial à
obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras, área de concentração – Literatura
Sociedade e Interartes, da Universidade Tecnológica
Federal do Paraná – Campus de Pato Branco.
Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon

PATO BRANCO

2019

L527i Leidens, Alexandre.
Intersecções entre a estética da recepção e o romance policial brasileiro contemporâneo: a elegia do menor pela recepção estética / Taynan Paz Ribeiro da Silva . – 2019.
149 f : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2019.
Bibliografia: f. 143 - 148.

1. Estética na literatura. 2. Ficção policial. 3. Literatura brasileira. 4. Análise linguística. I. Menon, Maurício Cesar, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22.ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por
Suélem Belmudes Cardoso CRB9/1630
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus – Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 27

“Intersecções entre a Estética da Recepção e o Romance Policial Brasileiro Contemporâneo: a Elegia do Menor pela Recepção Estética”

por

Alexandre Leidens

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia vinte e dois de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
UTFPR/CM (Presidente)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB

Prof. Dr. Willian Andre
UNESPAR

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Letras – UTFPR

A via deste termo, devidamente assinada, encontra-se arquivada na Coordenação do PPGL.

Este trabalho não seria possível sem o auxílio de várias pessoas.

Agradeço à minha família, pelo imensurável apoio.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Maurício Cesar Menon, pela paciência e dedicação.

Ao Prof. Dr. Wellington Ricardo Fiorucci e ao Prof. Dr. Willian André, pelas avaliações e sugestões.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da UTFPR de Pato Branco, pela oportunidade.

Ao Sesc Paraná, por me permitir conciliar o trabalho e o mestrado.

Faz alguns anos – não importa quantos, precisamente -, tendo na bolsa escasso ou nenhum dinheiro e nada que particularmente me interessasse em terra, achei que devia velejar um pouco e ver a parte aquosa do mundo. (MELVILLE, 1851).

RESUMO

Este trabalho busca aproximar a Estética da Recepção com a Literatura Policial brasileira contemporânea, de modo a constituir uma análise em interstício, observando campos argumentativos da teoria como sustentação às probabilidades narrativas do gênero literário. Como princípio para o estudo no que concerne à Escola de Constança, serão utilizadas prerrogativas básicas dos estudos de Jauss (1967; 1979), Stierle (1979) e Lima (1979; 2006). A partir de Jauss serão observadas algumas características essenciais da teoria, como as considerações sobre o horizonte histórico e o horizonte de expectativas do leitor e da sociedade em um constructo macro; os estudos de Stierle serão suporte para reflexões focalizadas na relação do leitor com a recepção de textos abstratos e nas reflexões acerca de questões formais da narrativa; Lima será base para um pensamento crítico sobre a própria teoria da recepção. Ademais, serão empregadas reflexões posteriores à Estética da Recepção para uma observação mais ampla sobre o assunto tanto nas suas prerrogativas quanto no seu desenvolvimento, alcançando estudos que se constituíram e se destacaram utilizando conjecturas da Escola de Constança e, a partir disso, sugeriram novas reflexões e teorizaram acerca não apenas da recepção, como também sobre outras possibilidades. Esta parcela do estudo se apoiará em autores como Eco (1994); Eagleton (2006); Rocha (2003) e Frye (2017). Nesses teóricos, serão buscadas algumas considerações que possam ser úteis em diferentes momentos na argumentação no que concerne à recepção. A teoria da recepção e os pensamentos a ela posteriores serão cruciais para subsidiar uma arguição sobre a narrativa policial. O gênero será observado à luz da teoria e algumas de suas características serão avaliadas com base nela. No entanto, para analisar a Literatura Policial, seus principais alicerces serão evidenciados, tendo em vista a sua constituição clássica e a narrativa policial contemporânea, relevando, ainda, as modificações que lhe foram realizadas com o passar do tempo. Como subsídio para a reflexão acerca da narrativa policial, serão utilizados estudos de Mandel (1988); Reimão (2005); Massi (2011), entre outros. Mandel e Reimão serão suporte para reflexões sobre a inserção da narrativa policial em um meio acadêmico, avaliando seus constructos básicos e suas possibilidades enquanto gênero literário; Massi subsidiará toda a perspectiva comparativa entre a Literatura Policial nos moldes clássicos e em linhas contemporâneas. As pesquisas dos três estudiosos serão fundamentais tanto para uma sustentação teórica no que condiz ao gênero, quanto na observação do gênero policial sob as postulações da Estética da Recepção, que também focalizarão a análise de fragmentos de obras policiais brasileiras contemporâneas, de autores como Garcia-Roza (1996; 1999; 2001; 2004; 2005; 2006; 2007; 2009; 2012); Montes (2010; 2014; 2015; 2016), entre outros. O trabalho terá cunho qualitativo, sua abordagem será bibliográfica, frisando as relações entre a teoria e o gênero, buscando construir um arcabouço teórico sólido para a teorização na perspectiva de valorização à Literatura Policial com base nos pressupostos da recepção.

Palavras-Chave: Estética da Recepção. Literatura Policial. Horizonte de expectativas.

ABSTRACT

This work aims at approaching the Aesthetics of Reception with contemporary Brazilian Detective fiction, in order to constitute an interstitial analysis, observing argumentative fields of theory as support to the narrative probabilities of the literary genre. The basic prerogatives of the studies of Jauss (1967, 1979), Stierle (1979) and Lima (1979, 2006) will be used as a principle for the study of the School of Constance. From Jauss will be observed some essential characteristics of the theory, such as the considerations about the historical horizon and the expectations horizon of the reader and society in a macro construct; the studies of Stierle will be support for reflections focused on the relation of the reader with the reception of abstract texts and in the reflections on formal questions of the narrative; Lima will be the basis for critical thinking about the theory of reception itself. In addition, later reflections on reception aesthetics will be used for a broader observation on the subject both in its prerogatives and in its development, reaching studies that were constituted and highlighted using conjectures of the School of Constance and, from this, suggested new reflections and theorized about not only reception but also other possibilities. This part of the study will be supported by authors such as Eco (1994); Eagleton (2006); Rocha (2003) and Frye (2017). In these theorists, we will look for some considerations that may be useful at different moments in the argument regarding reception. The theory of reception and the thoughts to it later will be crucial to subsidizing an argument about the detective fiction. The genre will be observed in light of the theory and some of its characteristics will be evaluated based on it. However, in order to analyze the detective fiction, its main foundations will be evidenced, in view of its classic constitution and the contemporary detective fiction, also highlighting the modifications that have been made to it over time. As a subsidy for the reflection about the detective fiction, will be used studies of Mandel (1988); Reimão (2005); Massi (2011), among others. Mandel and Reimão will be support for reflections on the insertion of the detective fiction in an academic environment, evaluating its basic constructs and its possibilities as a literary genre; Massi will subsidize the whole comparative perspective between the detective fiction in the classic molds and in contemporary lines. The researches of the three scholars will be fundamental both for a theoretical support in gender and for the observation of the detective fiction under the reception aesthetics, which will also focus on the analysis of fragments of contemporary Brazilian detective works by authors such as Garcia- Roza (1996, 1999, 2001, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2012); Montes (2010; 2014; 2015; 2016); among others. The work will be qualitative, it's approach will be bibliographical, stressing the relations between theory and gender, seeking to build a solid theoretical framework for theorizing the perspective of valorization to detective fiction based on the presuppositions of reception.

Keywords: Reception Aesthetics. Detective Fiction. Horizon of expectations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 - A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA	15
1.1 - Estética da Recepção: breves notas da teoria, do leitor e do horizonte de expectativas...	15
1.2 - O pragmatismo na recepção	36
1.3 - A recepção em altos graus	45
1.4 - O cânone e a Estética da Recepção	53
1.5- O desenrolar da Estética da Recepção	57
2 - A LITERATURA POLICIAL	64
2.1- O gênero: raízes e desmembramentos	64
2.2 – Policial: pilares e caracteres.....	72
3 – INTERSTÍCIOS ENTRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA POLICIAL	87
3.1 – A questão da literatura menor	87
3.2 – A Recepção Estética do Romance: da literatura menor ao primeiro plano	101
3.2.1 – Horizonte de expectativas	108
3.2.2 – Expansão do Horizonte de expectativas: possibilidades acerca da repulsa	117
3.2.3 – Expansão do Horizonte de expectativas: possibilidades acerca da investigação	119
3.2.4 – Horizonte de expectativas no gênero policial: ontem e hoje	123
3.2.5 – Horizonte de expectativas: possibilidades de expansão	125
CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

A teoria literária abarca inúmeras possibilidades de pensamento sobre a literatura. Essas reflexões podem provir de diferentes questões norteadoras que constroem argumentações acerca de perguntas sobre temas como a definição do que é a literatura, a sua relação com a realidade, a sua relação com a vida ou com as experiências do escritor, entre outras. Nas últimas décadas, entretanto, uma teorização que se tornou conhecida e que renovou, por assim dizer, alguns aspectos do pensamento sobre a literatura, teve como base reflexões de parâmetro sociológico, observando as relações do leitor com a literatura, sendo ela vista a partir da leitura de uma determinada obra, como também de uma sequência de obras e, sobretudo, avaliando o efeito provocado por essas leituras.

Pode-se dizer que isso teve início na Escola de Constança, na passagem da primeira para a segunda metade do século passado, em que alguns estudiosos, liderados pela argumentação de Iser¹ (1926 - 2007) e Jauss² (1921 – 1997), criaram a Estética da Recepção. Essa teoria talvez tenha sido uma das primeiras a pensar em uma orientação sociológica da literatura, colocando em questão princípios que envolvessem a literatura em uma macro delimitação social, considerando horizontes históricos e parâmetros definidos a partir de um conjunto pressuposto de argumentos, ponderações, ideias e crenças comuns a cada época e analisando, mais precisamente, o efeito provocado pelas leituras, quando em contraste com esse horizonte.

Em um primeiro momento, a Estética da Recepção propôs que se deixasse de observar a literatura de uma maneira positivista, analisada com base na sua produção histórica em sequência e fazendo com que críticos e estudiosos trabalhassem tal qual historiadores da literatura. Para os teóricos da recepção, a leitura de uma obra literária é um movimento que acontece de maneira única a cada leitor. Segundo seus pressupostos, cada sujeito tem uma história de vida, uma série de crenças, uma sucessão de experiências, um caráter diferente de se relacionar com objetos artísticos, entre outras vivências que o tornam único e que são basicamente subjetivos.

Esses aspectos constroem um arcabouço ou uma bagagem de experiências que constituem um campo comum ao leitor, que antes mesmo de tomar contato com qualquer obra

¹ Embora os estudos de Iser sejam ligados à Teoria do Efeito Estético, muitas das suas reflexões são importantes para refletir sobre questões relativas à recepção.

² Zilberman (2017) discute a influência das ações do autor fora do ambiente acadêmico, revelando aspectos sombrios do seu passado, refletindo, ainda, sobre de que forma os pesquisadores podem lidar com essas informações. Para este trabalho, no entanto, os aspectos pessoais envolvendo Jauss não serão relevados, de modo que apenas o seu trabalho como teórico da literatura será utilizado.

literária, terá uma forma de se relacionar com ela relativamente constituída, e isso influenciará a recepção da leitura. Ainda que dois leitores leiam a mesma obra, cada um reagirá de uma maneira diferente quando em contato com o texto:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

A Escola de Constança revê, de certa forma, alguns pontos específicos da crítica literária, tendo em vista a sua preocupação com o constructo social. Para ela, as produções literárias de qualidade são as que de alguma maneira tiram o leitor do eixo, fazem-no repensar assuntos cujas conclusões já havia tomado ou ultrapassam as suas perspectivas ou concepções no âmbito literário. Assim, uma obra literária de qualidade deve remexer com o leitor em algum aspecto. Além disso, a Estética da Recepção, mais precisamente Jauss (1967), propôs uma revisão na história da literatura, em que a ordem cronológica de publicações das obras literárias não fossem o seu objeto central, de maneira que figuraria em seu lugar a relação do efeito provocado pela leitura de determinada obra literária. Assim, é amplificado o fazer do crítico e do estudioso da literatura:

Em princípio, tal apresentação da literatura na sucessão histórica de seus sistemas seria possível a partir de uma série qualquer de pontos de interseção. Contudo, ela somente cumprirá a verdadeira tarefa de toda historiografia se encontrar e trazer à luz pontos de interseção que articulem historicamente o caráter processual da “evolução literária”, em suas cesuras entre uma época e outra – pontos estes, aliás, cuja escolha não é decidida nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da literatura, mas pela história do efeito: por “aquilo que resultou do acontecimento” (JAUSS, 1994, p. 49).

Jauss dá mais valor ao acontecimento, à leitura do que ao ano de publicação de determinada obra. Para o autor, o que importa é o efeito provocado pela leitura, independentemente do ano em que a obra tenha sido publicada. A Escola de Constança padroniza ou, no mínimo, delimita alguns dos seus argumentos críticos, na avaliação sobre o que é considerado uma obra literária de qualidade ou eficiente. Dessa forma, quanto mais abrangente e impactante for o acontecimento, bem como o estranhamento, mais eficiente será a obra.

O horizonte de expectativas, sua determinação e sua expansão são as veias principais da Estética da Recepção. A partir do momento em que cada leitor tem um horizonte de

expectativas formado por todas as suas vivências e pelas leituras que já fez e ainda realiza, suplantado sob aspectos emotivos e afetivos, que podem influenciar quaisquer mudanças nas suas considerações ou conceituações, o melhor que pode lhe acontecer é, justamente, a expansão do seu horizonte de expectativas, provinda do estranhamento causado pela leitura literária. Por outro lado, quando o indivíduo encontra uma obra conformadora, não haverá questionamentos ou eles existirão de modo muito diminuto, de tal forma que o seu horizonte de expectativas vai permanecer da maneira como estava antes da leitura. A falta desse sentimento de estranhamento na literatura apenas reforça o sistema de crenças do leitor, pois configurará uma narrativa linear, dentro das perspectivas iniciais dele, o que pode não ser considerado ruim; porém, também não demonstra de nenhuma forma ser benéfico.

Esse movimento de expansão do horizonte de expectativas do leitor só é possível após uma determinação desse horizonte, que pode se dar de variadas maneiras, pelas, já comentadas vivências e leituras anteriores, bem como pela própria estrutura da obra, ou às especificidades dela, ou às particularidades do gênero no qual determinada produção se enquadra. Nesse sentido, a própria obra literária determina o horizonte de expectativas que será no decorrer dela mesma, rompido e expandido:

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo – procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos (JAUSS, 1994, p. 28).

O autor reitera a questão formal do gênero, que sustenta um cenário propício para a determinação do horizonte de expectativas do sujeito leitor. Muito embora essa perspectiva seja, também, variável, pois figura como particular, uma padronização se torna importante por inúmeros quesitos que ultrapassam a perspectiva única da Estética da Recepção, e podem encontrar outras proposições, aceitações e aberturas no contato com os seus leitores, uma vez que estão acostumados com determinados padrões sólidos dentro da obra e o buscam, toda vez que iniciam uma nova leitura. Quando um leitor procura livros de um determinado gênero, está da mesma forma, ainda que subjetivamente, prevendo algumas de suas possibilidades narrativas. Mesmo que talvez não tenha muito conhecimento sobre o gênero, apenas por saber sobre suas características, desenvolverá expectativas a partir do mesmo.

Quando um leitor busca um livro de terror, mesmo sem saber o que encontrará no decorrer do romance, imaginará que algumas situações da obra possam-no deixar assustado,

lhe causar medo ou aflição; da mesma forma, quando busca um romance histórico, provavelmente projetará algumas situações que parecerão, em um primeiro momento, incomuns ao mundo contemporâneo e que lhe causarão um certo estranhamento, essas situações podem provir desde aspectos linguísticos, até os modos ou ações encontradas na narrativa. Dado que a linguagem não é estanque, é grande a possibilidade do sujeito, ao tomar contato com um romance histórico ou clássico, encontrar termos em desuso e até desconhecidos. As atitudes e ações dos seus personagens também lhe aparentarão ser estranhas, uma vez que a escrita de cartas, em determinada época, pode ser comum, tanto quanto a utilização de carroças ou lampiões, entre outras possibilidades.

Condizente com as expectativas dos leitores e, até certo ponto, conseguindo determinar o horizonte de expectativas com os seus pressupostos, o romance policial aparenta se enquadrar nessa perspectiva. Embora, por muito tempo, a Literatura Policial tenha sido tachada como menor ou como uma subliteratura, atingiu um público considerável, de modo que é comum aparecerem, frequentemente, obras policiais entre as mais vendidas e, inclusive, mais adaptadas ao cinema e à televisão. O gênero policial tem um apelo de público grande não só no Brasil, mas em muitas partes do mundo, o que faz com que sua produção também seja ampla.

Parte das críticas ao romance policial são baseadas na sua fixidez quanto à forma; entretanto, como afirma Jauss, há uma ligação intrínseca entre alguns padrões relativos ao gênero e a determinação do horizonte de expectativas do leitor, cabendo, dessa forma, ao desenrolar do romance a quebra, ruptura ou expansão desse horizonte. Ademais, a Literatura Policial se modificou em alguns aspectos com o decorrer do tempo, incorporando algumas características de outros gêneros na sua narrativa, de maneira que não necessariamente o romance policial contemporâneo se constitui à semelhança do clássico.

No Brasil, ainda que a Literatura Policial tenha larga história, foi aproximadamente na década de noventa que ela começou a se configurar de uma forma mais elaborada, com autores e produções de valor literário reconhecidos. Houve, a partir dessa época, uma sequência de narrativas de qualidade no gênero, de forma que pode se construir ou imaginar um movimento da Literatura Policial no país, inclusive. Pode-se considerar, além disso, que o romance policial brasileiro está apto a ser analisado com base em perspectivas teóricas sociais da literatura.

Este trabalho objetiva desenvolver a intersecção entre a Literatura Policial brasileira contemporânea e a Estética da Recepção, confrontando os pressupostos da teoria com as possibilidades apresentadas pela narrativa do gênero. Para isso, serão buscadas narrativas

policiais de autores variados; entretanto, não serão realizadas análises pontuais de uma ou outra obra, de maneira que apenas algumas especificidades de obras selecionadas sejam comentadas à luz da teoria. Uma vez que a Estética da Recepção se trata de uma construção teórico sociológica da literatura e pressupõe a leitura de mais do que uma obra em sequência, pensa-se que uma análise particularizada de apenas um livro, sem que haja uma abertura para a confrontação de ideias, possibilidades variadas e sequências de leituras, não seja uma opção pertinente.

Observando propriedades em conjunção, sobretudo quando pensada a proximidade da literatura com os sentimentos e sensações dos leitores que divergem um pouco entrarem em contato com o romance policial tradicional e com o contemporâneo, Massi (2011, p. 71) reflete sobre esse movimento, frisando traços descontínuos entre as duas vertentes e suas relações com o sujeito leitor:

Entendendo que a leitura deve provocar no leitor as paixões que o autor incorporou às personagens criadas, vemos que os romances policiais tradicionais não despertavam as mesmas paixões que os romances policiais contemporâneos. Naqueles, o que prevalecia era a expectativa do leitor para encontrar a identidade do criminoso, mas era mais difícil sentir raiva do criminoso porque não se sabia – até que o detetive realizasse a investigação – quem era ele e quais tinham sido seus motivos para o crime. Já nos romances policiais contemporâneos, muitas vezes, são narrados paralelamente os percursos do detetive e do criminoso, de modo que o leitor acompanha a performance criminosa e a performance investigativa. Esse saber lhe desperta muitas paixões: compaixão e medo, pois conhece a vítima e sabe que ela não terá escapatória; terror, pois conhece o modo como o crime será realizado (enforcamento, afogamento, tiro à queima-roupa, envenenamento); inquietação e raiva, por ver que o criminoso continua a realizar sua performance e não é encontrado pelo detetive.

Seria possível permitir observar uma ligação da argumentação da autora com a perspectiva da Estética da Recepção, no que condiz à expansão do horizonte de expectativas do indivíduo. Como Massi enfatiza, os sentimentos dos leitores não são os mesmos quando se deparam com narrativas policiais clássicas e contemporâneas, pois a sua feição é também diferente. Arranjos díspares são, impreterivelmente, recebidos pelo leitor de maneira variável.

Este trabalho se justifica na busca de meios de análise que valorizem a Literatura Policial brasileira contemporânea e não apenas ela, como também toda a produção literária do gênero, subsidiando-se na Estética da Recepção, sobretudo sob o vértice da possibilidade de expansão do horizonte de expectativas, tendo em vista, principalmente, as considerações de Jauss. De fato, a análise da recepção do romance policial, em que são reconhecidos seus aspectos contemporâneos e clássicos, observando também algumas das suas características mais latentes para o constructo da recepção, é importante para reconhecer, valorizar e reverter

concepções de depreciação da Literatura Policial, assim como observar a sua ligação intrínseca com o leitor em questões subjetivas e, por que não dizer, formativas da leitura.

O primeiro capítulo será focado na teorização acerca da Estética da Recepção. Para isso, serão observadas algumas características da relação da teoria com o leitor, bem como da conceituação do horizonte de expectativas e a sua influência sobre o sujeito leitor, baseado principalmente nos trabalhos de Jauss. Além disso, o pragmatismo na recepção será discutido, bem como a recepção em altos graus, a sua relação com os cânones, e, por fim, algumas das suas ramificações, em conceitos ou estudos que se desenvolveram a partir da Estética da Recepção. Pretende-se organizar um panorama relativamente delineado sobre a teoria, que possa basear a análise em aproximação com a Literatura Policial.

No segundo capítulo, o foco será na Literatura Policial. Para que se tenha uma visão relativamente ampla do gênero, serão observados alguns aspectos do início do gênero, ainda no século XIX, assim como o seu desenvolvimento no século XX, até as produções contemporâneas, contabilizando algumas das diferenças do romance policial clássico para o contemporâneo. Não será realizado um estudo muito aprofundado sobre o tema; no entanto, características importantes do gênero serão observadas, de maneira que sustentem uma base para a análise aproximada com a Estética da Recepção. Alguns autores estrangeiros importantes para o desenvolvimento do gênero serão abordados; porém, é a narrativa policial brasileira contemporânea que será focalizada nas análises, mais precisamente.

O terceiro capítulo é o espaço em que haverá, de fato, uma análise comparada sobre o que afirma a teoria da Estética da Recepção e o que é possível observar na Literatura Policial brasileira contemporânea. Isso se dará com uma análise focalizada em excertos de algumas obras policiais contemporâneas no país, bem como em teorizações sobre a Literatura Policial, sobretudo no que condiz à sua estrutura e aos seus alicerces. Será buscado, também, fazer uma argumentação acerca da questão da literatura menor, alcunha com a qual a Literatura Policial convive há décadas. No que condiz às possibilidades de crescimento do leitor, frente aos pressupostos da teoria da recepção, serão analisadas formas de expansão do horizonte de expectativas do leitor com base no gênero policial contemporâneo, mais precisamente no que se refere à repulsa e à investigação. Muito embora o trabalho reunirá as produções de vários autores, dois deles terão maior atenção no que condiz às possibilidades de análise do romance policial brasileiro: Raphael Montes, com as obras *Suicidas* (2010), *Dias perfeitos* (2014), *O Vilarejo* (2015) e *Jantar Secreto* (2016); e Luiz Alfredo Garcia-Roza, com as obras *Berenice procura* (2005) *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007), *Fantasma* (2012), entre outras. Este trabalho, ademais, terá cunho qualitativo e a sua abordagem será bibliográfica,

frisando as relações entre a teoria e o gênero, buscando construir um arcabouço teórico baseado na Estética da Recepção para a sustentação tanto da perspectiva de valorização à Literatura Policial, quanto da proposição sobre a existência de um movimento relacionado ao gênero no Brasil.

1 – A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA

1.1 - Estética da Recepção: breves notas da teoria, do leitor e do horizonte de expectativas

Para iniciar uma argumentação sobre a Estética da Recepção é preciso voltar às origens da literatura e aos seus diferentes modos de consumo no decorrer do tempo. Sem adentrar especificamente na sua materialidade, mas com esforços para observar nuances estéticas e performativas nos pressupostos da teoria, parte-se da inferência de que, em um primeiro instante, a Estética da Recepção tem seus esforços localizados no leitor e na sua recepção literária. A teoria não termina nessa breve concepção, essas são apenas as ideias gerais da sua primogênita essência. Este capítulo abordará alguns aspectos teóricos da Estética da recepção, como os seus fundamentos e conceitos básicos, sua relação com o cânone literário e uma breve vertente da evolução da teoria.

Além disso, antes de curvar-se à análise histórica, torna-se necessário reiterar a ideia de que, com base na Estética da Recepção, houve a sugestão, partida dos estudos de Jauss (1979), da construção de uma perspectiva diferenciada sobre a história da literatura, sobrepondo os meandros positivistas e suplantando as questões basicamente temporais ao propor uma história da literatura baseada no efeito causado pela leitura das obras. É evidente que há uma ligação entre a teoria e a história da literatura, mesmo sendo essa questão controversa e, até certo ponto, questionada por teóricos de outras linhas de pensamento. Ainda que a própria teoria tenha se desviado da perspectiva histórica, faz-se necessária esta breve retomada para compreendê-la melhor.

Regressando até a Idade Média, será perceptível em qualquer análise a existência de um cerco voltado à leitura de forma comunicativa e interativa, muito embora a nomenclatura do termo “literatura”, nessa época, ainda não estivesse instituída com a designação conhecida atualmente:

Por extensão, “literatura” remete ao caráter alfabético da cultura escrita. Daí literatura designava todo texto escrito, pois não é verdade que produzimos textos inscrevendo signos num suporte qualquer? Logo, literatura era muito mais do que textos ficcionais, a definição mais comum hoje em dia. Pelo contrário, a palavra literatura implicava a totalidade do saber referente às artes da escrita e da leitura; em suma, o próprio *corpus* de conhecimento veiculado através da palavra escrita (ROCHA, 2003, p. 44).

Mudanças, nesse caso, foram importantes para a concepção hodierna de literatura e de ficção. Mesmo considerando as especificidades elencadas no excerto, a terminologia literatura será utilizada no trabalho para que não seja necessária uma retomada da explicação histórica a todo momento. O ponto essencial desta introdução, no entanto, está na experiência medieval com a literatura, que se mostrou bastante singular, principalmente se comparada à leitura como praticada nos dias atuais.

O compartilhamento da leitura em voz alta era algo comum pelo fato de existirem poucas pessoas na sociedade que sabiam ler, bem como poucos livros à disposição, dado o complexo e demorado trabalho dos copistas. Os círculos de leitura, então, dividiam não só a história, a narrativa, a trama, mas também o momento da recepção, uma vez que todos em um mesmo círculo tomavam contato com um determinado texto ao mesmo tempo, por meio dessa modalidade de leitura: “Na Idade Média, em lugar da figura do *leitor*, geralmente solitário, como na experiência moderna de leitura silenciosa, destacava-se o grupo de *ouvintes*, reunido em torno do narrador” (ROCHA, 2003, p. 42).

Essa situação particular não significa, entretanto, que os ouvintes encontrassem, todos, um mesmo contingente recepcional. De fato, todos os envolvidos passavam pelo mesmo processo de leitura/escuta da obra, ao qual cada um deles respondia de maneira particularizada. Para a recepção da obra se tinha não apenas o conteúdo escrito em si, mas também a intervenção do leitor que, segundo Zumthor (1975), criava uma fenomenologia da experiência no ambiente medievo, de modo que acrescentava à literatura um circuito comunicativo, cuja participação do corpo na produção e na transmissão da cultura era algo corriqueiro. Essa concepção de Zumthor se assemelha um pouco ao que se conhece hoje como contação de histórias ou leitura compartilhada, em que os gestos e a entonação de voz do contador podem modificar o modo como a recepção daquele conteúdo acontece no leitor/ouvinte.

Próximo ao final da Idade Média, com a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg (1398 – 1468), houve uma disseminação e um aumento considerável de conteúdo escrito sendo produzido e consumido pelas pessoas, ainda que poucas fossem as que realmente soubessem ler. Posteriormente, no Iluminismo, a valorização do conteúdo escrito fomenta o desenvolvimento científico da época e fortalece também a produção literária. Nesse momento, a leitura literária deixa, aos poucos, de acontecer em grupos e, cada vez mais, se transforma em uma atividade solitária. No século XIX, os parâmetros são outros; há uma elite intelectual formada em todos os grandes centros, as informações e o conhecimento chegam a

todos, mesmo que demoradamente, e a literatura, por sua vez, é vista sobremaneira como uma formadora do intelecto e da argúcia do homem moderno.

Diante dessas peculiaridades, fica explícito que a recepção da leitura literária se modificou bastante, visto que a modalidade de leitura mais comum nos últimos séculos é a leitura silenciosa e particular. Caso se quisesse fazer uma breve comparação entre a recepção contemporânea e a recepção medieval, muitos poréns existiriam, pois as prerrogativas não são as mesmas, e o processo que envolve a leitura como um todo também se modificou, tanto quanto os padrões narrativos, entre outras especificidades.

Isso ilustra, ainda que brevemente, a grande modificação ocorrida não só com a materialidade da leitura, mas também com as maneiras dessa leitura acontecer. Considerando o século XX, pode-se ver que foi ele importante para a teoria literária justamente por abordar de uma forma mais específica a questão da recepção da leitura. Embora desde Platão (séc. IV a. C.) existam reflexões sobre a poética e a literatura, dando impulso a vários séculos de reflexão filosófica e literária, foi somente há algumas décadas que a teoria literária teve sua mais profícua e múltipla produção com foco no leitor ou no receptor.

A Estética da Recepção, iniciada na Escola de Constança, se transformou a partir do ano de 1966, com sucessivos esforços de seus estudiosos, em uma teoria de comunicação literária. Com base nessa teoria, foi iniciada a perspectiva de observação da literatura na sua interação com o leitor, e a este coube preocupações, estudos e um maior apego dos teóricos subsequentes. O termo Estética da Recepção foi assim instituído ou nomeado porque, para os seus estudiosos, a recepção é tida como uma concretização da estrutura da obra literária no momento da sua produção e da sua leitura, de tal modo que a leitura, por sua vez, é analisada a partir da sua recepção estética.

A perspectiva da obra como objeto estético na teoria provém primeiramente dos estudos de dois pesquisadores que publicaram suas primeiras considerações sobre o tema nas décadas de 1930 e 1940: Ingarden (1973) enxergava a obra literária como uma estrutura linguístico-imaginária, construída com esquemas potenciais de impressões sensoriais e de pontos de indeterminação no ato da escrita, que são sistematicamente preenchidos e atualizados durante a leitura, fazendo do trabalho artístico do escritor um objeto estético do leitor; Vodicka (1978) observa a obra como um signo estético que mira o leitor e que dele exige uma reconstituição histórica e uma observação sensível, buscando o entendimento sobre como ela é concretizada. O objeto estético nesse caso levantado pelo livro, pela leitura, pela literatura em si e a sua relação com o leitor são as questões mais básicas da Estética da Recepção.

Embora se estreitem com vãs concepções, em sua maioria não acadêmicas, cheias de generalizações ou de impressões empíricas, existem poucas possibilidades de negação das afirmações ou ideias que concebem a literatura e a arte em geral como objetos estéticos que proporcionam, em um primeiro momento, prazer ao leitor ou ao público. Essa afirmação parece supérflua e desnecessária frente às inúmeras fontes de pesquisas ligadas à arte e à literatura; entretanto, em alguns momentos, quando observada com mais especificidade a teoria da literatura ou as metodologias para o seu ensino, tem-se esquecido, seja pelo academicismo até certo ponto distante e irretocável, seja por concepções outras que se voltam para diversos aspectos da literatura e não se atentem especificamente para essa questão, que a ligação primordial e mais tênue entre leitor e texto acontece com base no gosto do leitor por determinada obra ou por determinadas especificidades literárias.

Nessa mesma perspectiva, pode-se analisar de modo ínfimo a questão fundamental da beleza com base em Sartre (1996, p. 245), quando afirma que “A beleza é um valor que nunca poderia se aplicar senão ao imaginário e que comporta a aniquilação (*néantisation*) do mundo, em sua estrutura essencial”. O autor ressalta a questão imaginativa no conceito ou obtenção da beleza e não toma posição quanto à imaginação do ausente na obra de arte, causadora de prazer estético da mesma forma.

Não apenas pelo contraste entre a percepção e a imaginação se trata a questão do prazer estético, também a recepção de produções literárias ou artísticas alicerçam a experiência estética de maneira bastante aberta. Essa experiência como um todo é elementar para a função formativa da arte. O leitor, enquanto usa a liberdade que possui no que concerne à tomada de posição frente ao objeto estético, pode ter prazer tanto no objeto estético quanto em si mesmo, e esse prazer é, por vezes, superior, inclusive, ao encontrado por ele em seu cotidiano:

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros (JAUSS, 1979, p. 77).

O prazer estético é iminente e aparece não quando há uma convergência entre o que pensa o leitor e o que apresenta o texto, mas sobretudo, quando o texto é uma tragédia. Desde Aristóteles e, posteriormente, com a psicanálise (JAUSS, 1979), especulou-se que à tragédia cabe uma maior atenção do sujeito receptor, de forma a se tornar perceptível que o ser humano se sinta mais tocado por temas dessa natureza do que pelo contrário. De fato,

aparentam ser humanizadoras a tragédia e o fracasso, além de proporcionarem uma profunda experiência ao indivíduo. Dentre muitos estudos sobre o prazer estético, Jauss (1979) relembra vários filósofos e pensadores que refletiram sobre o tema, como Aristóteles, Santo Agostinho, Górgias, Schiller, entre outros. De certa forma, há, no mínimo, uma estranheza no sentimento de prazer com a recepção de acontecimentos ruins ou indesejáveis na literatura; entretanto, para a Estética da Recepção, o prazer estético provém, justamente, de experiências como a tragédia, o fracasso, a aventura, entre outras.

Se observados os textos literários a partir de uma perspectiva histórica, será visível que a absoluta maioria deles aborda, de uma maneira ou outra, acontecimentos ruins ou conflitos bastante estruturados que moldam não só o desenrolar das ações de seus protagonistas, mas também o constructo da trama como um todo. Poder-se-ia citar inúmeros exemplos para contextualizar esse argumento, inclusive com o próprio gênero tragédia, que carrega no nome a relação com esse contexto.

A tragédia grega, seguindo o pensamento, é um caso interessante de um gênero estruturado nos acontecimentos trágicos e nocivos que influenciam negativamente ou, pelo menos, levam a percalços pelos quais os seus personagens, em geral seus protagonistas, devem passar, causando, na maioria das vezes, uma grande modificação na sua realidade, com finais desastrosos ou infelizes, mesmo perscrutando visões políticas e sociológicas da Atenas do século V a. C.. Os três maiores autores da tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípides (THIERCY, 2009) conseguiram utilizar seus escritos, mesmo dentro de um constructo teoricamente firme e pouco aberto a modificações, para provocar os espectadores a pensar sobre as questões que assolavam o seu tempo. Ainda que tenha uma estrutura particularmente bem definida e de possível utilização como exemplo de recepção e comoção através do quesito trágico na literatura, não é exatamente o gênero que a Estética da Recepção cita quando aborda aspectos ligados à tragédia, mas aponta ao significado literal da palavra, sem ligá-la ao contexto ou ao gênero que denominou. Assim, para a Estética da Recepção a tragédia é sinônimo de catástrofe, de desgraça, de infelicidade e de adversidade. Dessa maneira, o gênero tragédia não apresenta maiores relações com a teoria da Estética da Recepção, que não sejam esses aspectos estruturais no que condiz aos pontos de ligação, causadores do prazer estético.

Antes mesmo das tragédias gregas, nas duas obras épicas que, pode-se dizer, fundaram ou foram essenciais para a literatura ocidental, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, datadas entre o séc. XIII e o séc. VIII a. C., há uma imersão dos seus personagens em adversidades que, se

não podem ser chamadas de tragédias, pelo menos tendem a ser elencadas ou definidas como experiências profundas e desoladoras.

Evidentemente, os dois poemas épicos não tratam apenas desses aspectos, sua narrativa atinge inúmeras outras especificidades; no entanto, apenas com essa breve descrição, é possível perceber que nos dois casos há o desmembramento da narrativa envolta em conflitos e adversidades, que deixam os personagens em um espaço, cuja solução, saída ou desfecho não é conseguida de maneira fácil, ou ainda coloca os personagens e também o leitor em dúvida sobre o seguimento e sobre os desdobramentos que a narrativa como um todo irá tomar.

Na *Ilíada*, simplesmente por narrar uma guerra e muitas das situações que a ela estão envolvidas, constrói-se um campo narrativo ou uma perspectiva na qual o conflito toma grandes proporções e, não apenas por isso, mas exemplificando há, no próprio conflito, a tragédia, a morte e outras situações bastante desalentadoras. Na *Odisseia*, a volta de Odisseu, que ficou preso à guerra de Tróia por dez anos, é narrada, evidenciando muitas situações de provação e problemas que acontecem durante a sua viagem, aí estão alguns conflitos da obra que, da mesma forma, transparecem situações desfavoráveis, trágicas e angustiantes. Nas duas obras são perceptíveis conflitos e situações problema que podem ser análogos à tragédia.

Além disso, se consideradas as especificidades da *Ilíada* e da *Odisseia*, perceber-se-á que as obras atribuídas a Homero são hoje tidas como provindas de fontes variadas e, muito provavelmente, tenham sido histórias contadas em rodas de conversa, de conhecimento de todos. Por mais trágicas que essas histórias pudessem ser, a questão da luta, da aventura, da experiência pela qual o personagem é obrigado a passar, eram e ainda são aspectos bastante chamativos para o leitor/ouvinte. Esperava-se que alguma coisa acontecesse naquelas histórias, algum problema, alguma situação aparentemente insolúvel, naquelas narrativas que eram contadas de um para o outro. Quanto mais problemática e difícil parecesse a situação enfrentada pelo protagonista, aparentemente, mais interesse tinham os ouvintes. Por outro lado, quanto mais monocromática e morna fosse a história, sem grandes acontecimentos, problemas ou conflitos, a tendência é de que menos atenção chamariam dos seus ouvintes.

Dessa forma, fica clara uma relação da tragédia, da aventura com o prazer estético frente à construção dos núcleos narrativos que levarão ao trágico. O prazer estético poderia provir tanto da construção da situação, quanto da satisfação de ver o protagonista sair daquela situação, como também, por ter a curiosidade do leitor/ouvinte sido aguçada e suas hipóteses, que podem ser ou não construídas mentalmente, testadas frente à narrativa. O prazer estético poderia surgir de inúmeras outras fontes mesmo dentro dessas obras; no entanto, percebe-se

que a tragédia e a aventura detêm, além disso, uma ligação bastante forte com a curiosidade do leitor/ouvinte, ligando-o, inclusive, através da expectativa sobre os seus meandros e desfechos narrativos.

Por sua natureza aberta e não normativa, a grande maioria das obras literárias apresenta mais do que uma leitura possível, construindo possibilidades de interpretações diferentes sobre os seus aspectos e sobre as suas especificidades. Naturalmente, o homem carrega em si inúmeras mazelas, problemas e questionamentos não respondidos ou com respostas parciais, de tal maneira que o homem da literatura, que ali está descrito, alcançado de várias formas, averiguado, revisto, ressentido, absorvido e desestruturado é o mesmo que quer explicar o mundo ao seu redor e conhecê-lo cada vez melhor; que deseja se autoconhecer e entender sua natureza e a natureza que o rodeia; que busca explicações divinas para a sua realidade e para seus sentimentos, para suas emoções; que quer saber de tudo e que, ao mesmo tempo, procura argumentos para defender a existência de algo divino, que possa responder, calmamente, a todas as suas angústias; que deseja entender o seu sofrimento e o sofrimento do outro; que passa por inúmeras experiências e busca uma gama enorme de vivências para tentar responder suas questões fundamentais, tão profundas quanto emotivas.

Esses e muitos outros são os homens que estão na literatura, pois ela liberta e não restringe; a literatura possibilita que ele pense sobre as questões mais humanas e substanciais da sua sociedade e, da mesma forma, sobre seus conflitos. Vê-se na literatura o ser humano real, consciente ou não de suas ações, de suas virtudes e de seus pecados. É na e pela literatura que o homem pode se enxergar e pode também ter suas lutas, seus sonhos, sua vida. A tragédia e os conflitos, até certo ponto, desagradáveis, dão uma transparência de vida à literatura, pois a vida sem problemas parece, no mínimo, monótona, ao passo que a literatura sem conflitos, se assemelhará mais a um discurso onírico do que a algo que, de fato, possa surtir algum efeito na sua recepção. De breve inserção, Candido (1995, p. 193), mesmo que não cite em particular a Estética da Recepção, concebe a literatura e as outras formas de cultura como um direito que são formativos para o ser humano. Na busca por uma igualdade no que concerne ao acesso à cultura, termina seu conhecido ensaio da seguinte forma:

Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fluidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.

A literatura se constitui para o autor como um direito porque ele postula a possibilidade formativa causada por ela e, da mesma maneira, prevê os problemas que a falta de acesso a ela podem causar ao indivíduo. Há, querendo ou não, uma ligação dessa questão formativa com a tragédia apresentada anteriormente e com os pressupostos dos teóricos de Constança; contudo, não apenas pela tragédia se constrói um texto literário.

Uma vez que a Estética da Recepção focaliza, como nunca antes, os efeitos da leitura, acaba por dar ao leitor também uma carga de trabalho ou uma responsabilidade maior. Sabe-se que o prazer estético não é de fácil recepção nem de rasa absorção, sobretudo quando se focaliza obras literárias em que estão em jogo horas de leitura e esforço do leitor para compreensão. A Estética da Recepção considera uma distinção entre o prazer estético e os outros simples prazeres, de tal maneira que estabelece como pressuposto básico um leitor atento e ativo, que além disso seja capaz de perceber as nuances do texto e, de uma maneira ou outra, convertê-lo em objeto estético:

Enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é autossuficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético (JAUSS, 1979, p. 75).

Ainda que o conceito de beleza se situe em uma perspectiva mutável, pode-se afirmar que é na e pela tragédia, sobretudo, que são desenvolvidas, recebidas, concebidas e criadas as obras de arte mais impactantes e marcantes, sendo elas consideradas em um primeiro momento belas ou não. A beleza, no entanto, é constituída no imaginário do receptor e não está disposta na própria obra, como uma característica evidente. É um conceito que existe apenas para ele e não é carregado, naturalmente, pelo objeto estético, mesmo podendo determinar o prazer sentido pelo leitor. Acompanhando Jauss (1979), o imaginário não é belo por si, mas é necessário para que haja o conceito de beleza na realidade do objeto estético. Atentando inclusive para outros vértices, que não apenas o do prazer estético, mas para o que estabiliza uma direção para o leitor, os estudos antropológicos ligados à leitura confirmam um trabalho indicando a não passividade do leitor:

O leitor não é passivo, ele opera um trabalho produtivo, ele reescreve. Altera o sentido, faz o que bem entende, distorce, reemprega, introduz variantes, deixa de lado os usos corretos. Mas ele também é transformado: encontra algo que não esperava e não sabe nunca aonde isso poderá levá-lo (PETIT, 2008, p. 28-29).

O imaginário do leitor é modificado e modifica o texto literário toda vez que entra em contato com ele. No ato da leitura, o sujeito é acometido de tal forma pela trama, pelos acontecimentos ali expressos, que vive, sente e os percebe como se sofresse realmente as consequências daquilo. Vive o outro por si mesmo em segurança, mas sem evadir-se do seu efeito. O leitor, dessa forma, abandona a vida real por aqueles breves momentos para então viver plenamente a literatura, como explica Jauss, a partir de Freud:

O espectador no teatro ou o leitor de romances pode gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalcadas, pois o seu prazer tem por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal. Desse modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes (JAUSS, 1979, p. 78).

A experiência estética tem uma função comunicativa de conhecimento comum entre todas as teorias que se ligam ao prazer estético e aflora na vida do leitor a partir de três experiências, consideradas “categorias” por Jauss (1979): *Poiesis*; *Aisthesis* e *Katharsis*. A *Poiesis* é o prazer sentido pelo sujeito autor perante a sua própria obra. É por ela que o indivíduo se usa da criação artística e se satisfaz de sua necessidade geral de sentir-se parte do mundo, retirando dele o que concebe como estranheza e tornando-a sua própria obra. A *Aisthesis* é o prazer estético sentido na recepção da obra. Ela é a recepção prazerosa do objeto estético em visão intensificada sem nenhum conceito ou no processo de estranhamento como observação renovada. Já a *Katharsis* conduz o ouvinte ou receptor à reflexão, leva-o a repensar suas convicções e crenças e, de maneira geral, está ligada ao propósito básico das artes como função social, ela liberta o espectador do seu cotidiano e lhe dá a capacidade de julgar através do prazer de si e do outro. Jauss (1979, p. 81) alude às três categorias afirmando que

a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas.

Poiesis, *Aisthesis* e *Katharsis* não constituem uma hierarquia, embora possam ser elencadas como uma sequência; cada uma delas carrega funções autônomas, sem que haja

subordinação de uma à outra. A função comunicativa não é obrigatoriamente medida pela função catártica na experiência estética. Ela pode provir da *Aisthesis* se o observador em sua percepção compreende as informações como determinantes do mundo do outro, ou ainda se apropriando de uma norma de ação. No entanto, a atividade da *Aisthesis* pode se converter também em *Poiesis*. De fato, não há uma subordinação, mas sim uma relação possível e necessária entre as três funções. A função comunicativa não é possível sem que haja interação entre leitor e obra. “Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação” (ISER, 1979, p. 83). O autor enxerga a leitura e a interação como um processo ativo completo, pois vai da primeira leitura até o efeito por ela causado sobre o leitor, ou seja, ultrapassa o ato da leitura e chega no seu resultado e influência.

A interação, no entanto, é bastante vasta e já discutida na psicologia social e na psicanálise. Há, ainda assim, uma imprevisibilidade latente e dominante na interação, isso pode se converter em condição precípua e constitutiva ou ainda diferencial do processo de interação dos parceiros. A teoria da interação tipifica os modos de contato humano de acordo com suas contingências, dividindo-as em quatro grupos, baseados em planos de conduta: a) a pseudocontingência, que domina o plano de conduta tão bem que sabe as reações e respostas do outro, acabando por fazer desaparecer a contingência; b) a contingência assimétrica, que acontece quando o primeiro sujeito deixa o seu plano de conduta de lado e segue o do outro, adaptando-se a ele; c) a contingência reativa, que se dá pela contingência em reação dominante em um momento específico, impedindo a expressão dos planos de conduta; d) a contingência recíproca, que propicia a orientação pelo seu próprio plano de conduta, como modificá-lo de acordo com as reações momentâneas do parceiro.

A interação submete os planos de conduta dos parceiros a testes de situação que não são esperados por nenhum deles. Isso demonstra a sua fragilidade ou maleabilidade e provoca uma reorganização das estratégias de comportamento ou uma modificação dos planos de conduta dos parceiros. Quando há a mudança dos planos de conduta, a contingência se transforma em um dos tipos de interação. A contingência nasce da interação e é sua propulsora (ISER, 1979). Por um lado, é a interação, então, uma constante reorganização das estratégias de comportamento do sujeito. Não se pode, por outro lado, aplicar à obra literária toda a tipificação elencada pela teoria da interação, justamente pelo fato de o leitor não estar diretamente ligado em situação face a face com seu interlocutor. Nessas situações, a cada interstício ou incerteza, o participante pode interromper para que volte ao controle da

conjuntura. Na obra literária, o leitor não tem esse poder e não tem a confirmação de que suas hipóteses sobre a leitura estão corretas.

Na interação entre texto e leitor, “são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura” (ISER, 1979, p. 88). Nessa forma de interação, os vazios são formados por haver um desequilíbrio na assimetria entre o texto e o leitor. Esse desequilíbrio dado pelos vazios no texto só encontrará uma solução, um novo equilíbrio, com o seu preenchimento. Assim, o processo se torna mais complexo, uma vez que o preenchimento de todos os vazios do texto é improvável e até indesejável, mantendo sempre questões em aberto. Essa dificuldade é crescente e, em determinado momento, obrigará o leitor a abandonar algumas representações, corrigindo-as e, nesse ponto, cria-se o horizonte de referências da situação. A correção das representações criadas pelo leitor com base nos vazios do texto é o que o fará capaz de experimentar o que não se encontrava em seu horizonte no momento anterior à leitura:

O processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado (ISER, 1979, p. 90).

A constituição da comunicação é complexa, o leitor deve ficar atento não só ao que está escrito na obra literária e encontrar meios para conseguir a compreensão e a interação de uma forma eficaz e profícua, observando, também, o que lá não está escrito. A inexistência de um signo caracteriza, por si, um determinado signo, sua expressão dentro da obra é que pode variar. A perspectiva dos vazios permite afirmar que o texto é um sistema que exige combinações e pelos vazios é que são elas sugeridas, de forma que são oferecidos para a ocupação do leitor. Os vazios, trabalhando dessa forma, servem como um comutador na interação do texto com o leitor, mas, para isso, o texto vale-se também das negações que, em conjunto com os vazios, contribuem para o processo de comunicação. “Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação” (ISER, 1979, p. 91-92).

Em uma análise semelhante, como expõe Iser (1979), Ingarden refere-se aos vazios como pontos de indeterminação. Primeiramente, parte do quadro de referências fenomenológico, trabalhando com objetos reais, que são universalmente determinados, e objetos ideais, que são autônomos. A obra de arte, por sua vez, é um objeto intencional, ao

qual falta determinação. As sentenças de um texto funcionam como uma orientação que, ao serem lidas, fazem uma produção esquemática. Essa formação esquemática constrói inúmeros pontos de indeterminação que não conseguem ser eliminados de forma alguma em uma obra literária finita, mesmo que durante a obra alguns desses pontos possam ser preenchidos e temporariamente suprimidos. Os pontos de indeterminação tornam o objeto intencional aberto e, de certo modo, impossível de ser fechado. A determinação da obra acontece na sua concretização, todavia, toda e qualquer concretização é questionável e sujeita a adequações. Entretanto,

as categorias de empatia e da “emotive theory” motivam a conexão entre texto e leitor, cujo desenvolvimento coincide com a produção do objeto estético como uma formação harmoniosa. Nesse processo, os pontos de indeterminação ocupam uma posição subordinada, pois não são eles, mas a emoção original que põe a concretização em movimento. Os pontos de indeterminação, ao contrário, aí se encontram para ser preenchidos ou contemplados (ISER, 1979, p. 97).

É natural que a variedade de aspectos abordados no texto provoque a necessidade de determinação que, por sua vez, aumenta os elementos indeterminados. Entretanto, há um limite para a indeterminação, pois seu crescimento em demasia pode extrapolar o caráter polifônico da obra de arte ou nem deixar que ela exista. Mesmo sendo de difícil definição, os valores estéticos e as qualidades metafísicas da obra literária orientam a norma da concretização, que pode ser correta ou não, pode ter sucesso ou fracassar. As qualidades metafísicas são, até certo ponto, percebidas empaticamente pelo leitor durante o ato da leitura e, delineadas com os valores estéticos, constituem a assimetria entre o texto e o leitor, que garante a concretização da obra.

Os estudos de Ingarden utilizados por Iser afirmam que a primeira fase da experiência estética durante a leitura se dá na intranquilidade interna, que caracteriza a emoção original. A empatia e a emoção motivam a conexão entre texto e leitor e isso produz o objeto estético harmoniosamente. A concretização é dada pela emoção, sob a qual são subordinados os pontos de indeterminação. Nem todos os pontos de indeterminação, no entanto, devem ser preenchidos forçosamente durante a leitura, de modo que é natural que alguns sejam esquecidos, negligenciados ou permaneçam abertos. Eles são fundamentais na constituição do objeto artístico e podem alterar o valor estético de determinada obra. Além disso, permitem que ocorra uma ilusão de totalidade durante a leitura, na concretização da obra. “O alcance e a significação dos pontos de indeterminação varia de acordo com a sua função: aparecem como

pertinentes em relação ao objeto intencional; tendem a se tornar confusos e incontroláveis em relação à recepção daquele objeto” (ISER, 1979, p. 99).

Uma vez transposta por Ingarden a perspectiva da singela representação da vida pela arte, é importante ressaltar que o texto ficcional tem uma função não na comparação com a realidade, mas na mediação de uma realidade organizada por ela. A ficção desnorteia toda e qualquer tentativa de julgamento com base no real; em contrapartida, dá pistas e sugere caminhos para a sua própria realidade:

Como estrutura de comunicação, não é idêntica nem com a realidade a que se refere, nem com o repertório de disposições de seu possível receptor, pois virtualiza tanto a forma de interpretação dominante da realidade, com que cria seu repertório, quanto o repertório das normas e valores de seu possível receptor. A não identidade da ficção com o mundo, assim como da ficção com o receptor é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação (ISER, 1979, p. 105).

A condição para uma comunicação do texto com o leitor é a indeterminação e dela derivam os vazios. Eles demonstram a necessidade de combinação e preenchimento do texto, que, por sua vez, exige inter-relações. É preciso, para isso, um leitor ativo e que reflita constantemente sobre o que está lendo e sobre as suposições que mantém na forma de descoberta. Não raramente, faz parte das atribuições desse leitor encontrar erros, possibilidades infinitas ou inúmeros motivos para repensar e reformular todo o preenchimento de vazios e interpretações feitas durante a leitura. O leitor é levado ao questionamento sobre a obra e sobre a sua própria tarefa e isso só é possível por intermédio dos vazios e dos pontos de indeterminação elencados por ela. “Se os vazios dos textos ficcionais os orientam contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, então este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo” (ISER, 1979, p. 109).

Os vazios rompem a esquematização simples e a sua própria conectividade, de maneira que provocam uma atividade responsiva e compositiva do leitor, que é obrigado a combinar esquemas opositivos, chegando a uma contraposição frente à sua expectativa inicial. A importância estética do vazio aparece sobretudo nesse processo, uma vez que a quebra na expectativa inicial do leitor é fundamental para a criação de uma imagem que, grosso modo, se atualiza ou, durante a leitura, é esquecida em prol de outra. Desse modo, dos vazios são criadas imagens de primeiro e segundo graus: estas são sempre geradas quando as expectativas iniciais para aquelas não são realizadas. Há uma colisão entre a primeira e a segunda imagem durante a leitura; embora aparentem se distinguir completamente, há uma

grande liberdade na formação da imagem no objeto imaginário. “A colisão impede a degradação do conhecimento, pois este processo não conclui, mas sim obriga ao leitor abandonar a imagem e construir uma outra. Ele próprio põe em movimento uma interação de suas imagens, interação que é articulada pelo texto” (ISER, 1979, p. 113-114). O processo de colisão designa ao leitor uma tarefa bastante pertinente na leitura. Além de obrigá-lo a repensar o que planejara ou o que supunha, tem de duvidar de si próprio, se permitir errar e recriar o espaço imaginário que pensara. “Como o vazio é estruturado pela sequência de posições no fluxo temporal da leitura, o ponto de vista do leitor não pode proceder arbitrariamente; a posição tematicamente vazia sempre age como o ângulo a partir do qual se realiza uma interpretação seletiva” (ISER, 1979, p. 130). Dessa forma, o vazio provoca operações estruturadas no leitor, que se orienta e até modifica sua percepção do texto a partir dos vazios e das imagens provenientes deles.

Toda a concepção de colisão, de subsequências de imagens, de interação do texto com o leitor e de prazer perante a obra de arte é subsídio para a perspectiva da Estética da Recepção quando tem em vista o horizonte de expectativas do leitor. O leitor, por mais diferente que seja, está condicionado a desenvolver determinadas crenças e a estabelecer, por si ou por intermédio alheio, pelo meio de onde provém e por outras variáveis, um determinado horizonte histórico, do qual se subtrai o seu horizonte de expectativas que, por sua vez, se aplicará na leitura de qualquer obra literária.

O leitor busca um texto pressupostamente por motivos individuais e emocionais e, na leitura, estabelece com ele uma interação que permeia toda a leitura. A interação é desenvolvida a partir de vazios e de pontos de indeterminações regados pelo texto e sobre os quais o leitor criará imagens que, durante a leitura, com base nas suposições e interpretações do próprio leitor, serão confrontadas; dessa colisão, novas imagens deverão surgir, sobrepondo e ultrapassando as possibilidades e perspectivas que o leitor tomara para si. Sendo assim, o sujeito que esperava certo tipo de leitura, com uma trama desenvolvida em consonância com suas crenças e perspectivas, é surpreendido, sobretudo pelo fato de a obra ir além desse ponto, apresentando a contrariedade ou outras formas de visão de determinados temas, e de proporcionar repentinas reflexões.

Na hipótese de um texto não apresentar nenhuma quebra das pressuposições do leitor e ir ao encontro das suas crenças e perspectivas, sem fazer com que ele questione ou se defronte com nada novo durante a leitura, terminará o seu horizonte de expectativas da mesma forma com que começou a leitura. Não sofrerá mutação e nenhum alargamento. O leitor manterá sua postura e não somará ao seu horizonte de expectativas nenhuma reflexão, nem sequer a

confrontação de posições com as quais convive ou crê. Uma obra dessa natureza não apresenta valor estético dentro da perspectiva da Estética da Recepção, pois o que o determina é a forma como é tida a sua recepção:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” –, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994, p. 31).

Quando o sujeito tem o seu sistema de crenças confrontado de qualquer forma pela obra de arte, o seu horizonte de expectativas sofrerá rompimento e expansão, ele estará, então, pronto para novas experiências, para novas leituras e novos desafios. O horizonte de expectativas é aumentado prioritariamente com a frustração das expectativas do leitor. Esse é o momento mais importante da recepção da obra literária, não só pela colisão entre o pensamento do leitor e o sugerido pela obra, mas por ser a frustração um agente preparador para novas experiências. As reflexões causadas pela leitura no confronto entre o horizonte do leitor com o apresentado pela obra são fundamentais para um crescimento não só intelectual, mas também social e humano do mesmo, pois “a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50).

Observa-se não só a realização desse processo de alargamento do horizonte de expectativas, mas sobretudo a sua necessidade na construção de um leitor mais atento, mais preparado para a recepção de novas obras e de complexidade crescente, que caminha pelos vários campos da literatura com destreza, pronto e capaz de interagir com todos eles. Em relação à obra literária, mais valor terá quanto mais conseguir o alargamento do horizonte de expectativas do leitor. É deste entremeio que, em oposição, surge a ideia de uma obra conformadora, aquela que não abala o conhecimento do leitor, e de uma obra capaz de fazê-lo, considerada emancipatória. Além do mais, pensando no crescimento intelectual e humano do leitor de uma maneira abrangente:

é sempre na intersubjetividade que os seres humanos se constituem, e suas trajetórias podem mudar de rumo depois de algum encontro. Esses encontros, essas interações, às vezes são proporcionados por uma biblioteca, quer seja um encontro com um bibliotecário, com outros usuários ou com um escritor que esteja de

passagem. Podem ser também, certamente, encontros com os objetos que ali se encontram. Com algo que se aprende. Ou com a voz de um poeta, com o espanto de um erudito ou de um viajante, com o gesto de um pintor, que podem ser redescobertos e compartilhados de uma maneira muito ampla, mas que nos toca de forma individual (PETIT, 2008, p. 53).

Vê-se logo que o impacto e a interação são importantes e até necessários para que posteriormente haja alguma mudança, seja observando a crescente capacidade leitora dos sujeitos, seja no seu comportamento, extrapolando as esferas da literatura. A função formativa da arte também está em foco, mesmo que de uma maneira intuitiva e não explícita.

Utilizando de uma abertura para o questionamento, poder-se-ia sugerir perguntas que enfocassem ligações entre a emancipação e a literatura ou, mais especificamente, entre o leitor e a obra. Caso não houvesse parâmetros organizados para tais questões, certamente toda essa perspectiva seria esquecida. De certo modo, não há como negar a congruência da dúvida sobre a influência de uma obra sobre o leitor, indiferentemente das suas questões mais particularizadas, como enredo, narrativa, trama, personagens, entre outros. Resgatando as perspectivas emotivas tão básicas a qualquer ser humano, como também do prazer estético acima tratadas, seria possível esboçar uma resposta disforme; no entanto, considerando que o horizonte de expectativas do leitor é deveras constituído pelos seus sentidos, suas vivências, leituras e pelo seu horizonte histórico, torna-se lógico argumentar que sempre existe alguma possibilidade de elo entre obra e leitor; se assim não fosse, cairiam os dois em uma inverossimilhança que os distanciaria de tal forma a não mais os conectar.

Nesse sentido, são claramente observáveis obras ou gêneros apontados por se desprenderem mais comumente da realidade, como é o caso da Ficção Científica, do Fantástico ou das Histórias em Quadrinhos. Porém, indiferentemente de qual deles se trate, é perceptível em qualquer leitura que obras dessa natureza detêm ligações com a vida cotidiana em algum aspecto. Essas feições são pontos que não necessariamente precisam se repetir, tampouco manter uma relação idêntica ao conhecido no cotidiano do autor ou do leitor. Frisa-se que não se está adentrando em questões específicas como a qualidade literária de obras fantásticas, de ficção científica ou das HQ's, apenas se ressalta que estão direta ou indiretamente ligadas à realidade³ em algum aspecto e que a afirmação contrária tende a não se sustentar.

³Mesmo em um caso como o da conceituação de Todorov (1975) relativa ao Fantástico, quando nos seus direcionamentos aponta para o Maravilhoso Puro, considerando de uma maneira ou outra o conceito da fantasia, onde não há necessariamente relação com a realidade, disposto inclusive em “Contos de fadas”, há uma ligação com a realidade. Mesmo a questão do sobrenatural é irrelevante nessa discussão, uma vez que é medida no “natural” ou real. Por mais que o escritor tente fugir de relacionamentos como esses, não pode, pois não conhece

Importa restringir os adendos: não há nesse quesito nenhum problema relativo à questão da ficção na literatura, sendo ela importante para qualquer análise, inclusive para a Estética da Recepção, o que se observa é uma ligação intuitiva e inevitável entre a literatura e a realidade. Sobre isso, é de interesse ressaltar que também cabe ao leitor uma certa maleabilidade, para que em determinados momentos não perca ou não permita que se desconstrua a verossimilhança da obra literária.

Da mesma forma que causa um entrave na recepção um leitor que enxerga e releva apenas a fantasia, sem conseguir ou sequer querer fazer alguma relação com aspectos da realidade, um leitor que observa a narrativa o tempo todo pautado na sua realidade próxima ou conhecida, sem abrir em nenhum momento as suas perspectivas para devaneios ou abstrações, também carrega uma objeção na sua recepção. Há várias concepções diferentes de inúmeros autores sobre essa questão, embora não caiba aqui buscá-las, uma a uma, e dissertar longamente sobre o tema. Alguns excertos que demonstram visões coerentes e diversas, mas com pontos de concordância no que tange à ligação da ficção com a realidade são de nota fundamental, sobretudo por sua ligação, em primeira ou segunda instância, com a Estética da Recepção. Stierle (1979, p. 146-147) sugere uma poética da ficção ligada em determinados graus com a realidade:

A marca básica do texto ficcional é não obstante todas as referências à realidade, o seu caráter de colocação (Setzung). Sob este pressuposto, a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade.

A concepção da realidade e da experiência coletiva da realidade se torna bastante interessante e importante quando se observa a relação entre a ficção e a realidade, justamente porque pela poética da ficção se faz uma mediação entre elas aproximando-as ou distanciando-as, construindo, assim, diferentes níveis de ligações. Nesse sentido, é como se ambas andassem em paralelo e, com o passar do tempo, se aproximassem, mesmo que nunca se toquem, e se distanciassem, deixando um grande espaço entre elas.

Essa relação entre ficção e realidade teve e, provavelmente, ainda tem seus desafetos, de tal modo que foi por tempos uma questão controversa e, até certo ponto, desinteressante ou, ainda, um campo aberto onde poucos estudiosos e pesquisadores se arriscavam a pisar. Entretanto, ainda que a ficção tenha sofrido em outros tempos, sendo obrigada a lidar desde

ele outra realidade e também não possui ele outros meios que não a língua – constitutivo máximo de sua realidade – para literariamente o fazer.

aquela época com um tipo de questionamento que posiciona seus argumentos na questão do elo da literatura com a realidade, em um constructo miúdo que apresenta uma perspectiva de que a literatura deveria ter uma utilidade, sobrevive ela, a ficção, pois há que se observá-la melhor:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81).

A suspensão da descrença é essencial para qualquer leitura literária. Ela é importante ao leitor, uma vez que sem a suspensão da descrença, alguns dos aspectos utilizados pelas narrativas poderiam torná-la inverossímil. É preciso, no entanto, que se ressalte que a suspensão da descrença não carrega ligações tão fortes com a opaca discussão sobre o elo entre a literatura e a realidade. Como já afirmado, é a partir da realidade que o leitor faz suas observações, sua ambientação, suas objeções, suas ressalvas e suas leituras de uma determinada obra. Não admitir que a realidade que o cerca influencia na sua leitura é o mesmo que afirmar que não há um ser humano antes da leitura, que a sua existência é de completa nulidade.

É sabido que a leitura literária tem um papel fundamental na construção de um ser humano de diferentes formas, sobretudo em um âmbito intelectual. Há inúmeros trabalhos que comprovam que a leitura literária é base para uma série de melhorias, por assim dizer, nas capacidades cognitivas do sujeito leitor. A própria Estética da Recepção discute a possibilidade de crescimento intelectual e humano a partir de uma sequência de leituras, considerando o efeito da sua recepção. Por outro lado, não se quer neste momento entrar em discussões filosóficas sobre as especificidades de um leitor ou ainda sobre o que, de fato, é um leitor, sobre em que momento ele se constitui dessa forma ou aspectos outros dessa natureza. O mundo real é o primeiro parâmetro para um leitor. À medida que vai acumulando leituras, há uma tendência ao crescimento desse parâmetro, de tal maneira que possa se posicionar sobre uma obra com base no que já leu, mas nunca se desprendendo totalmente do mundo real:

E, assim, temos que admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso

conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo.

Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E, com efeito, aqui há uma enorme variedade – formas como a fábula, por exemplo, a todo instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real (ECO, 1994, p. 89).

O autor deixa explícita a sua concepção sobre a relação do leitor com a realidade, ou, em outras palavras, da relação da literatura com a realidade. Como já explícito anteriormente, o real é o primeiro parâmetro e está arraigado inconscientemente tanto no leitor quanto no autor, pois “espera-se que os autores não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história, como ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam” (ECO, 1994, p. 100). O autor sempre possui uma visão mais ampla ou aberta da realidade que apresenta no livro, como também da própria construção narrativa em si. Uma vez que o leitor fica imerso na obra, a ideia de que o narrador o relembre de aspectos da realidade que talvez desconheça ou que ressalte características do mundo real para uma coerência narrativa se demonstra bastante plausível.

No constructo da Estética da Recepção, em que aparece como essencial o conceito de horizonte de expectativa, convém observar quais as possibilidades de ligações entre o apresentado pela obra e o horizonte histórico do leitor que podem fazer com que ocorra uma quebra no seu horizonte de expectativa e um conseqüente aumento ou alargamento no mesmo. O meio pelo qual o leitor concebe ou interpreta a obra é, nesse ponto, fundamental. Zilberman elencou uma série de possibilidades com as quais podem, leitor e obra, encontrar semelhanças e, cujos desmembramentos dentro da narrativa possibilitam a quebra e a expansão no horizonte de expectativa do leitor. Essas ordens de convenção são de cunho:

- social, pois o indivíduo ocupa uma posição na hierarquia da sociedade;
- intelectual, porque ele detém uma visão de mundo compatível, na maior parte das vezes, com seu lugar no espectro social, mas que atinge após completar o ciclo de sua educação formal;
- ideológica, correspondente aos valores circulantes no meio, de que se imbuí e dos quais não consegue fugir;
- linguística, pois emprega um certo padrão expressivo, mais ou menos coincidente com a norma gramatical privilegiada, o que decorre tanto de sua educação, como do espaço social em que transita;
- literário, proveniente das leituras que fez, de suas preferências e da oferta artística que a tradição, a atualidade e os meios de comunicação, incluindo-se aí a própria escola, lhe concedem (ZILBERMAN, 1982, p. 103).

Além dessas ordens, a autora adiciona por último uma outra, de cunho afetivo, que consegue provocar adesões ou rejeições de qualquer uma das anteriores. A mediação entre leitor-obra, então, se dá pautada principalmente nas questões afetivas, que fazem de uma forma ou outra um manejo da interação das ordens anteriores com a obra literária. Observa-se, assim, talvez de modo único, o leitor no seu mais íntimo quesito, pois sua inevitável forma de controle interativo com a obra se baseia em suas emoções. Na perspectiva apontada por Zilberman, obra e leitor terão em alguma dessas ordens uma confluência de interesses ou concepções; ainda que essa semelhança seja mínima, poderá ser observada no ato da leitura.

Quando já estabelecida uma relação, a obra literária tende a modificar a perspectiva, seja pela mudança de fato, seja pela constituição da trama ou pelas ações dos personagens, indo de encontro ao concebido pelo leitor, tirando-o do seu eixo de pensamento, da sua zona de conforto ou de segurança e, por consequência, quebrando o seu horizonte de expectativas. O leitor, que antes não conseguia conceber tal perspectiva, tende, nesse momento, a começar a pensar determinado tema ou situação de uma forma mais abrangente, de tal maneira que essa situação se determina como uma expansão do seu horizonte de expectativas.

Em uma aplicação simples, como exemplo para esse caso, pode-se pensar em um leitor que construa uma ligação com as obras que lê a partir de uma ordem ideológica. Esse leitor cresceu em uma sociedade bastante religiosa, voltada à Igreja Católica, tendo suas concepções de vida, seus valores, seu horizonte histórico e de expectativas moldados no meio social onde vive e pouco dele podendo se distanciar. Tem-se assim um pequeno estereótipo ou pelo menos um constructo formado de um ser humano nessas condições, que não difere em muitos graus de seus semelhantes. Em um determinado momento da vida, por um motivo qualquer, esse leitor se depara com a obra *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago. Mesmo imaginando um bom leitor, certamente, terá expandido seu horizonte de expectativas, pois na obra não faltam passagens em que há uma ironia para com aspectos ligados à igreja e, da mesma forma, uma desconstrução no que condiz à conduta de freis e personagens relacionados à religião.

Esse mesmo leitor verá seu horizonte de expectativas ser expandido novamente quando tomar contato com *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz, em que a conduta do padre subverte em demasia o imaginado socialmente para um homem em sua posição. É, provavelmente, desse imaginário social que provêm as concepções do leitor sobre os quesitos ligados ao clero. A partir do instante em que toma conhecimento, ainda que dentro da ficção literária, de situações como as ocorridas nessas duas obras, passará a conceber que tais acontecimentos possam realmente ocorrer, sem que para isso precise concordar com eles.

Desse momento em diante, situações como as lidas por ele nessas duas narrativas deixarão de o surpreender ou o farão de modo diminuto. Essa é a expansão do horizonte de expectativas do leitor. Quanto mais desconfortável for a obra, maior será a expansão. Ainda assim, caso esse mesmo leitor após as primeiras experiências estéticas faça a leitura de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago ou *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, terá ainda mais seu horizonte de expectativas alterado, pois são obras que trabalham de forma desconfortável questões religiosas. Tanto Saramago quanto Lewis constroem suas narrativas a partir de perspectivas que tendem a tirar o leitor do eixo sobre suas concepções religiosas de modo contínuo. Isso faz com que o leitor comece, ainda que lentamente, a questionar as suas crenças e pensar não apenas sobre elas, mas também sobre a sua vida como um todo a partir das sucessivas aberturas no seu horizonte de expectativas. Isso não significa, em nenhuma ordem, que ele deva desacreditar no que crê ou que deva seguir cegamente a literatura ou as concepções criadas pelo autor em determinada obra; pelo contrário, esse processo de reflexão é importante para que esse cresça, não apenas como leitor, mas também como ser humano, pois a obra literária suscita a reflexão de forma vária em diferentes momentos.

O ponto primordial da Estética da Recepção nessa primeira exemplificação, ainda que breve em demasia e não aprofundada, está no aprofundamento, se é que assim se pode dizer, da perspectiva sociológica na teoria da literatura, considerada tão importante como em nenhum outro momento. Os aspectos sociais foram pela primeira vez assistidos de forma séria e contundente na literatura a partir da teorização estética de Jauss, pois, querendo ou não, foi a Estética da Recepção quem possibilitou à sociologia da literatura uma entrada, de fato, nos debates da ciência da literatura (STIERLE, 1979).

O entendimento de que o significado de uma obra acontece impreterivelmente no processo de sua recepção é fundamental para a compreensão de como as questões sociológicas interferem nesse quesito. Na perspectiva antropológica de Petit (2008, p. 26), os leitores se apropriam “dos textos, lhes dão outro significado, mudam o sentido, interpretam à sua maneira, introduzindo seus desejos entre as linhas: é toda a alquimia da recepção. Não se pode jamais controlar o modo como um texto será lido, compreendido e interpretado”. Ainda que se possa fazer um certo mapeamento intuitivo das formas de compreensão e interpretação da leitura, é verdade o que a autora cita, quando ressalta que não se pode controlar como será essa interpretação, por ser ela questão particular de cada leitor.

1.2 - O pragmatismo na recepção

Stierle (1979) observa a recepção como constituição e como processamento. A recepção como constituição é de ordem gnoseológica, está no quadro da teoria do conhecimento do objeto cultural e tem como forma para a ação o quadro de referências onde são perguntados os pressupostos do ato da recepção. A recepção como processamento precisa de uma abordagem do tipo psicológico, sociológico e crítico ideológico, é uma recepção do texto pragmático. A recepção de um texto pragmático, por sua vez, é elementar de todos os textos, é ingênua por natureza e, não raro, vê o texto ficcional como quase pragmático. Nessa perspectiva, percebe-se que a recepção do texto pragmático não se dissocia do texto ficcional.

Há então uma hierarquia da recepção, uma vez que se entende que a recepção pragmática é mais ingênua em suas mais variadas formas, sobretudo quando passa para maneiras mais complexas da recepção, em um caminho que se mostram possíveis no campo pragmático; entretanto, são elementares e precisas apenas no campo da ficção. Assim, por mais complexa que seja a recepção exigida por algum texto ficcional, ela se alicerça de alguma maneira e só é possível a partir de uma recepção pragmática. A recepção é complexa e envolve não só a pragmaticidade e o conteúdo ficcional de um texto literário, mas também há outros pontos que são substanciais para este processo:

Partindo da ideia de que a base da recepção é constituída por uma sequência de ‘significantes’ e, ainda mais, da ideia de que um significante só é significativo quando a ele pertence um significado, conclui-se que a tradução do significante no significado parece ser o passo mais elementar da recepção. Pois o caso ideal de que um significante tenha um e apenas um significado, conforme nos ensina qualquer dicionário, praticamente inexistente. Cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. Assim, a recepção elementar implica uma redução. Esta, no entanto, só é possível por meio de uma contextualização, o que significa que, de cada significante e de seu significado, se passa a um plano maior, que se revela nos significados que, por sua vez, se manifestam pelos significantes dados (STIERLE, 1979, p. 137-138).

Há um apelo para os quesitos elementares na recepção que, nesse caso, requerem sua redução e uma compactação que atua no desenvolvimento da recepção. Como a autora afirma, a contextualização se mostra fundamental para qualquer objetivação sobre o texto, sobretudo quando se trata da sua redução, da relação entre os significantes e os significados no constructo textual e da recepção literária. Na perspectiva apresentada por Stierle, a significação frasal é uma hipótese que se firma sobre uma sequência de significados correlacionados, que, por sua vez, se projetam sobre a base material dos significantes.

Assim, o núcleo do significado é o *estado de fato* (SACHLAGE apud STIERLE, 1979). O *estado de fato* é o primeiro passo da recepção e, para ele é necessária a atividade redutora do leitor e também uma ação catalisadora que ocupe os vazios indicados verbalmente. Não escapa de apontamentos a forma de acontecimento do *estado de fato*, pois também eles se concatenam em sequência e, da mesma forma, precisam do preenchimento de vazios, formados quase exclusivamente em que um *estado de fato* confina o outro. Por outro lado, o *estado de fato* diferencia-se em si mesmo. Para compreender melhor essa questão, faz-se necessário observar o que afirmam Husserl e Schütz sobre a questão dos horizontes internos e externos. Deveras, o *estado de fato* do texto é seu tema, que apresenta um horizonte externo ao passo que se refere a tudo que no mundo é o caso, mas permanece tematicamente não apreendido, de maneira que o próprio tema é o horizonte de sua tematização:

O que Husserl enuncia como *Innenhorizont* (horizonte interno), é esta horizonticidade do próprio tema, com vistas à sua tematização. A relação do tema com o horizonte no texto, contudo, não é de modo algum limitada ao estado de fato complexo do texto, como horizonte interno dos estados de fato nele constituídos. Repete-se, ao contrário, a relação entre tema e horizonte no próprio texto, necessitando ela da atualização realizada pelo receptor. Considerando-se a relação entre tema e horizonte e, desta maneira, a “figura de relevância” do texto, a recepção como constituição é, de várias maneiras, verbalmente orientada (STIERLE, 1979, p. 139).

Essa é uma questão delicada e de difícil abordagem, pois investe em uma relação existente entre tema e horizonte que é perceptível ao leitor ou ao teórico quando se debruça sobre esse assunto, mas que pode deter um pensamento contrário também fundamentado, sobretudo quando se tenta limitar essa ligação ao *estado de fato*. Muito embora o próprio excerto já postule uma resposta, é preciso sempre lembrar a possibilidade de se cair em uma análise instrumentalizada em generalizações, construindo uma abordagem teórica sem uma aplicação visível ou ainda, de modo contrário, cheia de exceções, em que teriam os seus estudiosos que fazer uma busca minuciosa para que enfim se confirmem seus pressupostos. Crê-se, entretanto, que esse não seja um problema nessa questão e que a perspectiva adotada seja adequada ao contexto da Estética da Recepção, pois, embora seja uma afirmação que tenha um aspecto de generalização, de fato, a orientação verbal do texto aparenta ser oriunda da figura de relevância, que, por sua vez, é o resultado da relação entre tema e horizonte.

Há a possibilidade de uma orientação diferenciada, que se define com base na indeterminação. Este potencial está basicamente atrelado ao princípio de determinação relativa, que se dá na relação entre a determinação e a indeterminação. Ultrapassando essa perspectiva primeira do *estado de fato* e da função orientadora da linguagem à modalização,

está a adjudicação do estado de fato, constituída pela orientação verbal. A adjudicação é a função orientadora da linguagem para a sua modalização; nesse caso, pressupõe-se que a recepção de um texto pragmático é dada a partir da constituição, da perspectivização, da modalização de um estado de fato e na adjudicação de uma ação verbal para um esquema de ação verbal:

Esta adjudicação não é apenas dependente de traços verbais. Os planos da constituição, perspectivização e modalização, que, justamente, determinam a figura de relevância do texto, são, por seu lado, lugar de signos semióticos, que indiciam a seu usuário competente o esquema de ação verbal intencionado. Através de seu esquema de ação verbal, i.e., através de sua colocação no quadro referencial de um “universe of discourse”, que por sua parte pertence a um universo abrangente de ação, o texto recebe um sentido que vai além da comunicação verbal imediata. Assim como a compreensão de uma ação sempre implica adjudicação da manifestação desta a um esquema, já preexistente e partilhado com os outros membros da comunidade social, assim também a recepção constituinte de sentido sempre implica a recepção à luz de um esquema de ação verbal existente (STIERLE, 1979, p. 141).

Quando citado o esquema de ação verbal, pensa-se em um constructo que determina a dimensão pragmática do texto, nele envolvendo as condições elementares para as figuras relevantes e para suas oposições constitutivas, de tal forma que possa ser instituído ou marcado o campo temático da figura de relevância. O que está envolto à questão da adjudicação da ação verbal na literatura é a adjudicação de um texto ao seu gênero, tendo em vista que a própria noção de gênero é concebida previamente, tanto quanto as noções que giram sobre o horizonte das figuras de relevância, a adjudicação perante o gênero dá ao texto uma maior legibilidade. O campo pragmático, em que o texto não possui significado se posto distante da sua finalidade, permite que se torne visível a função da forma, que sobrepõe a ação verbal concreta, constituindo uma institucionalização de uma figura de relevância.

Ao se considerar a recepção como constituição, o plano da ação no texto pragmático tende a ser moldado por alguns outros planos que, de uma forma ou outra, desempenham papéis na formação da ação verbal, de maneira a abranger de todas as maneiras possíveis a constituição do significado:

Ao mesmo tempo porém cada posição de um destes planos possui significados secundários, conotativos, que recobrem os significados primários e à sua formação, assim abrindo horizontes suplementares de significação, ou seja, o vertical das conotações metafóricas e o horizontal das metonímicas (STIERLE, 1979, p. 142).

Essa dimensão não se articula com um significado bem organizado em um meio verbal, mas sim semiótico, que dá uma abertura ao texto, à sua recepção, à riqueza de

significados. Dessa forma, haverá uma abertura visível e latente no texto literário, pois, em uma análise sumária, pode-se perscrutar que nenhum texto diz apenas o que desejou em um primeiro momento, de tal forma que sofre uma coerção inevitável, produzindo uma comunicação suplementar não prevista. Dependerá da própria comunicação suplementar a rejeição e neutralização ou a recepção textual:

O texto recebe sua orientação pragmática por meio de sua correlação com um esquema de ação verbal. Mas só ganha sua dimensão pragmática própria ao passar da inserção no esquema para uma situação concreta. À medida que a ação verbal é atribuída a um falante e a seu papel em um contexto situacional dado, a própria ação verbal adquire sua determinação concreta. Só assim se estabelece a distância pragmática do leitor quanto ao texto (STIERLE, 1979, p. 143).

Nessa perspectiva, conforme a ação verbal é dada a um falante em uma determinada situação, cabe ao leitor a incumbência de assumir o papel que o pragmatismo propõe dentro das obras de ficção e tomar decisões e posições sobre o texto a partir da leitura, tornando propícias algumas possibilidades que se destacam pela sua maior ocorrência: a primeira delas é a atualização do texto, quando este consegue compreendê-lo e, de fato, “concorda” com a recepção; a segunda possibilidade é a recusa, quando o leitor não permite que a recepção aconteça; e a terceira possibilidade é a constatação de que alguma alternativa sugerida pelo texto não lhe convence, de tal modo que nem a recepção, nem a recusa sejam aceitas.

Além disso, havendo uma perspectiva prévia ou já esperada no processo da escrita ainda antes do processo de recepção de um texto ficcional, poder-se-ia aproximar o campo da recepção do campo da produção. Isso porque uma produção recepional apresenta intrinsecamente um horizonte interno, que articula a temática e se desenrola para um horizonte externo do primeiro campo de ação. Esse campo de ação é estruturado em um primeiro momento pela própria ação verbal.

A comunicação pragmática acontece e funciona quando o produtor e o receptor intervêm com suas posições em um determinado campo de ação; no entanto, eles precisam não apenas disso, mas também de uma interação até certo ponto peculiar: a comunicação pragmática pressupõe que produtor e receptor consigam imaginar um o papel do outro, ainda que não estejam juntos e não tenham acesso ao texto em um mesmo momento, podendo então variar em inúmeros aspectos, constrói-se uma interação imaginativa, que se comunicam ou pelo menos se percebem por meio do texto literário. Entretanto, a produção e a recepção de um texto pragmático podem ser compreendidas apenas no quadro de referências do esquema de ação verbal, pois “o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como

sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos ‘transubjetivos’” (STIERLE, 1979, p. 143). Uma vez que se observa esse elo entre produtor e receptor, torna-se interessante estabelecer uma diferença entre a instância subjetiva pré-social e a instância subjetiva social, pois elas são essenciais não só para a compreensão desse elo, como também para uma tênue possibilidade de uma visão estética na recepção.

As percepções do horizonte de expectativas dentro de um texto pragmático diferem um pouco dos conceitos antes comentados e já conhecidos sobre esse tema. Nessas especificidades, obriga-se a pensar o horizonte de expectativas não apenas do receptor, mas também do produtor. O campo de estudo cresce até um ponto em que seus alicerces se constroem em uma observação mais completa da relação entre produtor e receptor. Visto que os dois caminham juntos e têm suas concepções em contato durante a leitura, fica evidente a importância de uma análise particularizada da ligação entre um e outro e, além disso, das especificidades de cada um dos sujeitos participantes dessa ação. O horizonte de expectativas, assim, importa não só para estudos voltados ao leitor, mas sobrepõe a perspectiva inicial e norteia também estudos sobre o produtor da obra de arte. Outrossim, durante a produção da obra de arte, este sujeito, ainda que inconscientemente, demonstra preocupações e ocupa-se direta ou indiretamente com a imagem do leitor e com o seu papel em um contexto macro, de ação:

Nesta medida, sua produção textual já se coloca em um horizonte de expectativa, que ultrapassa o próprio texto. Por outro lado, o leitor está colocado em um horizonte de expectativa duplo e ultrapassante do texto, na medida em que, para ele, o texto, como meio, remete para o papel do sujeito constitutivo do texto e ainda para o papel do próprio leitor, que situa em seu próprio campo de ação a possibilidade de ação que o texto lhe sugere (STIERLE, 1979, p. 144).

Aparece uma perspectiva na qual o horizonte de expectativa do autor se constitui como um constructo duplo para o seu leitor. Durante o ato da leitura, o horizonte de expectativas do autor fica, de alguma forma, condensado em expectativa, ao passo que ao leitor cabe, mais por inclinação do que por obrigatoriedade, o esclarecimento das suas próprias perspectivas pela observação da distância pragmática entre ele e o texto e, em um outro nível, entre ele e o horizonte de expectativas do autor. O texto pragmático deve ser esgotado durante a leitura, pois sua particularidade o orienta para além de si mesmo, causando a sua passagem para uma disposição de complexidade crescente. A cada momento, a figura recepcional processada é convertida em uma condição para a seguinte, ligada a um horizonte de ação, que fica cada vez mais complexo.

O texto é invariavelmente traduzido a uma determinação situacional e depois disso fica exaurido. O movimento de recepção é bastante semelhante. Essa direção sempre leva para fora do texto, uma vez que a recepção se processa automaticamente pelo receptor, voltada ao campo de ação. Nesse meio, a orientatividade para a ação sobrepõe os atos da recepção, atos esses que se tornam conscientes apenas no momento em que a conexão pragmática é perturbada. A partir disso a recepção é resignificada com o objetivo de captar a causa desse transtorno, dessa perturbação. Isso implica um nível avançado de compreensão da leitura e, por sua vez, o entendimento acarreta não apenas uma intersecção com a leitura, mas também no apego a uma figura de relevância e na sua capacidade de articulá-la em uma metalinguagem. O ponto principal da compreensão de um texto pragmático é o núcleo da decisão na ação do receptor, que é provocado intrinsecamente pelo texto pragmático. Por fim, o núcleo do texto pragmático se encontra fora de si, mais precisamente na esfera da ação.

Embora de cunho fundamental sobre as questões ligadas aos conceitos básicos da Estética da Recepção, as concepções e perspectivas voltadas aos textos pragmáticos devem ser, até certo ponto, suprimidas, para que se volte a focalizar o texto ficcional em si, sendo este ligado diretamente a qualquer manifestação pressuposta abordada pela teoria literária. Ainda que pareçam diferenciar-se enormemente, o texto pragmático e o texto ficcional não estão em uma esfera tão dissemelhante, de tal forma que isso é perceptível pelo fato de que os mesmos autores utilizados para comentar, citar ou corroborar as discussões dos textos pragmáticos, continuarão sendo utilizados no que tange ao texto ficcional. Além disso, a questão pragmática não é deixada de lado em nenhum momento na teorização em si, permanecendo inclusive nas intervenções sobre o texto ficcional, muito embora com características e aprofundamentos diversos. Percebe-se, ainda, que a pragmática é um constructo maleável que serve como base para focalizar a distância entre o leitor e o texto ficcional:

A distância pragmática do leitor quanto ao texto ficcional é uma distância “fingida” (gespielte); o leitor assume um papel que independe do contexto concreto de sua história pessoal. Do mesmo modo é “fingido” o papel pragmático do autor, papel que se liga apenas ao próprio texto. Que os papéis do autor e do leitor do texto ficcional sejam apenas papéis pragmáticos “fingidos” significa que o texto ficcional não se coloca simplesmente fora de uma situação de comunicação, sendo pois assituacional e aberto a uma determinação situadora, mas sim que a ficção se refere a uma situação comunicacional implícita, parte, por seu lado, da própria ficção. (STIERLE, 1979, p. 147)

Não há uma pré-definição exata sobre a questão pragmática como um alicerce de “fingimento”, como afirma a autora. Há, de fato, uma ligação entre os papéis do autor e do

leitor no texto ficcional, caso sejam eles considerados “fingidos”; mesmo assim eles haverão de estar em comunicação. Em uma situação fingida ou não, mantém-se a certeza irrevogável da comunicação entre autor e leitor, por mais que este tente, de uma maneira ou outra, manter uma certa distância pragmática frente ao texto. Constitui-se, ainda que de uma maneira resguardada, uma relação clara entre autor e leitor por meio do texto ficcional. A ficção conecta os dois, querendo eles ou não, de tal modo que leitor e autor compartilham não só o conteúdo daquele constructo escrito, mas também uma série de reflexões e pensamentos que rodeiam aquele texto como um todo, isso quando os dois envolvidos convergem em alguns aspectos dentro da reflexão provocada pelo texto. Há muitas nuances nessa relação que extrapolam uma breve tentativa de descrição; no entanto, o que é apresentado factualmente é uma relação entre o produtor e o receptor do texto literário, elo que acontece por meio do próprio texto e que, pelas duas figuras, é renegado.

Não obstante, as questões relativas ao texto pragmático e à pragmaticidade na Estética da Recepção não terminam nesse ponto. Há diferenças bastante perceptíveis entre o discurso ficcional e o discurso pragmático e essa desigualdade não se mostra, em um primeiro momento, na recepção efetiva dos textos ficcionais. Antes disso, é aceita a perspectiva de que haja uma recepção de textos ficcionais de uma maneira praticamente pragmática:

Na recepção quase pragmática, o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto. A ilusão como resultado da recepção quase pragmática dos textos ficcionais é uma extratextualidade, comparável à da recepção pragmática, que, ultrapassando o texto, se volta para o próprio campo de ação. A ilusão é, por assim dizer, a forma diluída da ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa de sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de ação extratextual do leitor real (STIERLE, 1979, p. 148).

A ilusão é uma ficção fosca, em que os pressupostos e o conteúdo extratextual se constroem tal qual a ficção, sem que haja uma concretude nessa ambientação. A recepção da ficção como ilusão é uma etapa primária da recepção. O seu objeto detém uma certa ligação, inclusive, com a estética do século XVIII que, por sua vez, se liga à eficácia da ilusão e coloca o leitor em uma perspectiva particularizada de identificação (STIERLE, 1979). Essa situação abre a possibilidade de se comparar ou equiparar a recepção de uma criança em contato com a imaginação, sem que essa tenha ideia alguma de mediação. Pode ser considerada, a ilusão, uma forma de recepção do texto ficcional, ainda que esteja ligada à recepção quase pragmática. Há um campo dentro do ambiente da Estética da Recepção que trata a ilusão como uma forma de ficção e, mais do que isso, converte o pragmatismo erguido em

pormenores em instrumento fomentador de ilusão, por consequência, de recepção, que simula quase perfeitamente uma recepção da ficção.

O texto ficcional se abre no sentido de uma forma de leitura ingênua e pragmática ensaiada e estabilizada. Há, entretanto, formas de ficção que contam exclusivamente com a recepção quase pragmática e se comportam de acordo com ela. Entretanto, voltando à questão da ilusão e da ficção, esperar a sua separação é ineficaz ou inútil, pois a ilusão da ficção já está na própria forma verbal. A ficção se constitui como agente robusto para essas comparações, mediações, inserções, dentre muitas outras situações ou pensamentos que lhe podem ser designados; no entanto tem uma pragmática própria, em que é levada para uma espécie de mescla com a ilusão, por meio da recepção quase pragmática. Essa tarefa é complexa, mas isso tende a se adequar à literatura de consumo que só funciona como provocadora para a criação de uma realidade ilusória. Confirma-se, assim, que a ficção não é apenas a ficção, mas algo que subsidia uma realidade ilusória. Ademais, nessa literatura que tem uma recepção quase pragmática, os momentos aos poucos liberam os estereótipos da imaginação e da emoção e ocultam que a linguagem os tenha desencadeado, ao passo que há uma coloração emotiva na ilusão. Por essa perspectiva, a tensão do texto transfere o leitor para uma ilusão irrealizada que vai se transformar em ilusão realizada, e a expectativa daí retirada é esperança ou receio.

A tensão que provoca a consistência do mundo ilusório extratextual se fortalece por afirmações que estabilizam a ilusão uma vez produzida. O narrador afirma a história por sua tomada de posição e a história se reforça por meio da recorrência, os conceitos da história reciprocamente se realocam por meio de sua relação inequívoca e não problemática. As expectativas são anunciadas por seu resgate, a visão de mundo do leitor é reafirmada na medida em que o texto lhe devolve seus estereótipos. Esse sistema torna possível que a leitura quase pragmática, com sua transformação da ficção em ilusão, sempre ocupe os vazios do texto. Há uma determinação de contínuo ilusório. O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos de sua experiência, que se formam independentemente de si e que provocam a evidência da ilusão.

O que uma vez se construiu sem o leitor está colocado no que se pode chamar de ponto cego da recepção e adquire um caráter verossímil. Há, então, o paradoxo da verossimilhança, visto que a improbabilidade da ficção se transforma na verossimilhança da ilusão produzida pelo próprio leitor. Nesse modo de enxergar esses aspectos, o leitor atua absorvendo a ilusão e, a partir disso, criando significações na própria inverossimilhança. Cabe muito mais ao leitor essa construção de verossimilhança do que ao texto ou à obra de arte. É

ele quem enxerga o que o texto não infere em suas bordas e, mesmo que faça isso sendo iludido, é o leitor quem ressignifica o mesmo, dando-lhe sentido e refazendo suas rotas de percepção, na estruturação de uma envergadura capaz de receber algo pragmaticamente ilusório e fazê-lo aceitável ou verossímil. Fazendo uma ligação dessa perspectiva pragmática, tendo em vista a busca por um conceito de recepção que envolve muito mais a percepção do leitor do que a obra de arte propriamente dita, Stierle alude à pintura como comparação entre a relação quase pragmática exigida pelos aspectos mencionados acima, correspondendo-as como artes figurativas:

Há uma maneira de ver o quadro, que, incapaz de descobrir a imagem na pintura, vê no quadro a extrapictoricidade ilusória, que, em verdade, não passa da imagem efetiva do receptor, a unificar os signos do quadro em estereótipos da percepção. Ainda aqui a própria pintura, pode conter com a força centrífuga da ilusão que a ultrapassa e ser assim apenas uma base para o salto na ilusão autoprovocada, o que, como no texto banal, exige o emprego de poucos meios técnicos. É na pintura banal, com sua imprecisão pictórica, a que ademais corresponde a execução estereotipada, que se evidencia o modo de recepção que conduz o texto ficcional ao mundo da ilusão (STIERLE, 1979, p. 150).

Segundo o que afirma a autora nesse excerto, poder-se-ia, fazendo um recorte para o romance, dizer que o romance banal nada mais é do que um paradigma que força a recepção quase pragmática pelo leitor, de tal maneira que essa leitura se torna algo como uma recusa da leitura propriamente dita e clássica ou historicamente estruturada. A banalidade de uma leitura como a descrita acima se distancia das formas mais altas de recepção, que trabalha com o pressuposto da perspicácia que repugna a conversão passiva de ficção em ilusão. Os pressupostos das formas mais altas de recepção são também comentados pela autora, afirmando que:

Só na medida em que o receptor está consciente da multiplicidade infinita das atividades que se englobam sob a rubrica 'leitura', é possível que alcance o nível de recepção capaz de resgatar o próprio texto em sua faticidade. A recepção competente da literatura pressupõe uma flexibilidade teorizável, embora teoricamente inexaurível i. e., um repertório de técnicas de recepção a que não se chega por uma práxis apressadamente reducionista (STIERLE, 1979, p. 151).

O reducionismo, para Stierle, não está adequado e não serve para uma recepção consciente e competente da literatura. Para ela, essa recepção quase pragmática, onde uma ilusão se interpõe entre leitor e obra, não é suficiente para que haja uma recepção competente da leitura e, por consequência, não se aproxima do que a autora mesmo denomina como formas mais altas de recepção. O fato de a ficção se tornar uma ilusão, subsidiada por uma

recepção quase pragmática, é interessante na medida em que o pressuposto, em um primeiro momento, é a não substituição da ficção pela ilusão e, mais do que isso, a substituição da ilusão pela realidade. Ilustrando isso, a própria autora cita uma das obras que deram maior impulsão ao romance moderno:

A recepção quase pragmática dos textos ficcionais encontrou na própria literatura, através de *Don Quijote*, o seu monumento. Dom Quixote é o símbolo do leitor em que a ficção se converte em ilusão com tal força que, por fim, se põe no lugar de sua realidade. Nos inícios do romance banal moderno e da tradição do anti-romance, sempre oposto àquele, coloca-se o Dom Quixote como a figura clássica do leitor que não lê, preso que está ao poder ilusório do texto, leitor para o qual os estereótipos de sua leitura só se transformam nos estereótipos de sua ação e de sua ação verbal porque ele, por assim dizer, perdeu o próprio texto. O fato de o texto abolido converter a própria realidade em texto é a irônica radicalização daquela postura própria à recepção de textos ficcionais que se entrega ao movimento centrífugo, não mais condutor da ação verbal para o campo de ação do leitor, mas condutor do equivalente ficcional de uma ação verbal para o substituto ilusório do mundo da ação (STIERLE, 1979, p. 151).

O Quixote é o exemplo do que a autora afirma em toda a sua teorização sobre a recepção quase pragmática. Não há aqui, de nenhuma forma, uma desvalorização do romance, mas sim a sua observação enquanto criador de um personagem sobre o qual se pode observar algumas características provindas, justamente, da recepção quase pragmática. O leitor que percebe a ilusão provinda da ficção não como uma ficção, mas como uma realidade, é um leitor que, certamente, não conseguiu ou não consegue fazer as alusões e leituras necessárias e que não está pronto para se deparar com a recepção propriamente dita, tampouco chegar aos mais altos graus de recepção. Dessa forma, a questão pragmática na recepção e em todo o seu constructo é causadora de entraves e, até certo ponto, impede que haja uma recepção consistente e bem elaborada de obras literárias, ainda que não se dissocie em nenhum momento da recepção da ficção e esteja no pé de uma escala em que o mais elaborado são os padrões mais altos de recepção.

1.3 - A recepção em altos graus

Para que se atinja, de uma maneira ou outra, essas escalas mais altas de recepção, pressupõe-se que o leitor já tenha passado por um processo bastante intenso quanto à sua leitura, sobretudo no que tange à expansão do horizonte de expectativas. Como referido acima, no movimento de leitura de uma obra, muito está em jogo não só o processo de leitura, mas também todo o contexto que rodeia os envolvidos, tanto leitor quanto escritor. Em outras

palavras, se quer reafirmar o que Stierle cita ao se referir à Estética da Recepção, quando ressalta que por meio dessa teoria se concretiza uma pesquisa antropológica séria para com a literatura. O horizonte de expectativa surge, nesse meio, como um grande agente que, até certo ponto, faz a mediação entre o sujeito leitor, a realidade e a literatura.

Não se quer adentrar, novamente, nas questões sobre estar a literatura lidando com nuances do real ou não; de outra forma, pretende-se analisar como essa realidade se interpõe e até influencia a produção e a recepção literária. Nessa mesma perspectiva, a organização social influenciará sobre qualquer produção e qualquer recepção literária:

“O princípio fundamental da organização social humana parece-me ser a comunicação, que pressupõe a participação na vida dos outros. Para tal é necessário o surgir dos outros na própria identidade, a identificação dos outros com a identidade, o alcance da consistência de si próprio através dos outros”. A mediação da identidade própria com a alheia se cumpre por meio de esquemas de ação, de cuja vigência depende a possibilidade da ação simbólica, como a ação por excelência. A partir daí pode-se descrever fundamentalmente o papel do horizonte de expectativa, cuja significação para a recepção dos textos ficcionais Jauss foi o primeiro a elaborar. Deste modo, ao mesmo tempo, ganha-se um ponto de partida para a determinação da especificidade do horizonte de expectativa dos textos ficcionais (STIERLE, 1979, p. 143-144).

A autora opta por rotas antropológicas e até sociológicas ligadas à literatura. Uma vez que o ser humano vive em comunidade, essa comunidade tende a moldá-lo até um certo ponto, de tal forma que ele dificilmente consiga subtrair toda a influência da sociedade perante si. Dessa maneira, em um primeiro momento, pensa, vê, ouve e sente como preconiza a sociedade que o rodeia. O ser humano é moldado pelo poder social nos seus mais diversos aspectos, pois, por mais distante que esteja, haverá sempre uma sombra da sociedade sob a qual foi formado.

Esse é um assunto difuso, sobretudo por adentrar em pontos antropológicos e sociais que, por sua vez, também são controversos. Entretanto, o meio social de onde provém o indivíduo é tão importante para ele que não só o molda como também o impulsiona a desenhá-lo, se inclinando de alguma maneira para sua atualidade.

Um pintor, por exemplo, consegue em algumas telas deixar explícitas inúmeras informações sobre a realidade que o envolve em um âmbito social. Van Gogh foi um pintor genial que não só abalou e influenciou inúmeros artistas posteriores com suas técnicas de pintura, como também deixou transparecer no seu trabalho muitos dos seus sentimentos, suas angústias, seus questionamentos e suas leituras sobre o seu tempo e sobre a vida. Observável, então, a capacidade da contemporaneidade do artista frente a sua obra. Leonardo Da Vinci, da mesma forma, até hoje se mostra um ser bastante intrigante pelos seus inúmeros talentos, pela

beleza de suas obras de arte e pela discussão que promove, ainda nos dias atuais, sobre a sociedade renascentista. Tal qual é comum ouvir teorias sobre a origem da Gioconda na obra de Da Vinci, também comum se mostra homens procurarem evidências históricas e arqueológicas baseados na Bíblia. Tanto o religioso que busca evidenciar a veracidade do que está escrito no seu livro sagrado, quanto o historiador que tenta elucidar suas teorias sociais a partir de uma pintura são elementos que transparecem uma ligação intrínseca da obra com a realidade que os cerca.

Questionável ou não, essa aceção não trata de algo incomum, apenas ressalta pontos que acontecem corriqueiramente na busca por respostas sobre a história, sobre a arte, sobre a sociedade e sobre questões outras que podem transparecer a partir de leituras diferenciadas das obras com as quais tomam contato os historiadores, teóricos ou estudiosos interessados nesses temas. O homem encontra na pintura, na literatura, na música, na dança, ou em qualquer outra expressão artística com a qual possa tomar contato, um aparato técnico por onde podem ser transmitidas inúmeras mensagens codificadas ou não, explícitas ou implícitas, com as mais variadas temáticas que, na grande maioria das vezes, está ligada ao seu tempo, baseada em alguma leitura que faz o artista sobre esses assuntos em debate. A arte se configura por um “querer dizer”, cuja resposta sobre o dito recai mais no receptor que no produtor.

Ainda citando a pintura como exemplo, há a possibilidade de considerar que as informações históricas encontradas nas pinturas que são analisadas por historiadores ou críticos de arte lhe tenham acontecido aleatoriamente. Ao pintar uma paisagem que dará fundo à Gioconda ou a qualquer outra obra, Da Vinci apenas recolocou ou transportou para a tela que estava pintando alguma cena corriqueira para o seu cotidiano ou alguma paisagem comum na sua época. São justamente essa cena e essa paisagem que trarão informações extras ao quadro, uma vez que em primeiro plano está alocada a imagem da Gioconda. Entende-se que por mais obtusas e inconclusivas que sejam as características periféricas da obra estão elas ligadas diretamente ao cotidiano social, seja em situações elaboradas, seja sob a forma de passagens, toda construção que contrasta com o primeiro plano está ligada ao corriqueiro, aos arquétipos aceitos na sociedade daquele momento. O autor utiliza esses recursos sob o risco de tornar inverossímil uma obra de conteúdo clássico. De cunho consciente ou não, a ligação com os aspectos sociais vigentes no momento da produção é, pode-se dizer, inevitável.

Assim como está a obra para a realidade que a cerca, está também o autor para o seu tempo. Embora a primeira seja mais duradoura que o seu artesão, permite que ele ou o constructo social que o envolve sejam ao menos um pouco visíveis.

A obra literária também segue essa lógica. Os escritos de um determinado escritor além de serem menos perenes que seu autor, carregam consigo um constructo social envolvido ao seu produtor. Assim, de uma maneira bastante lívida e breve, a sociedade a que pertence o escritor influencia a sua obra, pois há, dentre todo o meio social, um horizonte em comum. Há, perceptivelmente, uma série de perspectivas que são comuns a todos os elementos de tal comunidade, de tal maneira a formar um horizonte de expectativas social que se baseia nos valores, nas crenças e nas produções artísticas ou não aceitas por essa determinada comunidade. Como antes de se tornar escritor, um indivíduo deve ser um bom leitor, espera-se que compreenda que há um constructo social e artístico que rege, por assim dizer, as expectativas e as perspectivas da sociedade como um todo.

O trabalho do escritor, nesse sentido, é o de perceber o que há de mais complexo no constructo social e modificá-lo, expandindo-o, por meio da literatura. Inconscientemente, o horizonte de expectativas é moldado pela sociedade de uma forma natural, não passando de um nível supérfluo. A percepção de que há muitas barreiras a ultrapassar influencia o escritor a trabalhar com a literatura no afã de que o seu leitor possa abrir suas percepções para novas possibilidades e deixar esse grupo, expandido o seu horizonte de expectativas. Em contrapartida, quando as obras não produzem nenhum efeito sobre o horizonte de expectativas do leitor, apelam para um vértice conformador e efêmero, não passando pelo crivo do tempo e das gerações.

Obras conformadoras, como ditas acima, são aquelas que não alteram nem abalam a expectativa do leitor em ponto algum, constituindo-se de uma narração com a qual o leitor não se choca, não se sente tocado, tampouco tem seu sistema de crenças questionado ou é levado à reflexão por algum quesito nela abordado. Quanto mais conformadora for a obra, menor valor terá tanto para o leitor quanto para a sociedade em si.

A literatura mais popular, que tem grande aceitação entre os leitores está, geralmente, inclusa nessa gama de obras conformadoras. Sempre existem exceções e, justamente essas é que permitem que o leitor deixe, mesmo que vagarosamente, essa literatura sem profundidade e avance para uma literatura mais complexa e profunda.

É possível fazer uma leitura desse fenômeno a partir do apresentado por Kant, quando observa que um homem está direta e invariavelmente condicionado às intempéries e aos acontecimentos de seu tempo, em uma ligação ininterrupta com a sociedade da qual faz parte. Há uma correspondência elevada e significativa entre os conhecimentos que são passados de uma geração para a outra, de tal maneira que se encadeiam, tornando-os cada vez mais elaborados e complexos. A transformação de saberes e a inteligência de uma sociedade:

necessita de uma série talvez indefinida de gerações que transmitam umas às outras as suas luzes para finalmente conduzir, em nossa espécie, o germe da natureza àquele grau de desenvolvimento que é completamente adequado ao seu propósito. E este momento precisa ser, ao menos na idéia dos homens, o objetivo de seus esforços, pois são as disposições naturais em grande parte teriam de ser vistas como inúteis e sem finalidade – o que aboliria todos os princípios práticos, e com isso a natureza, cuja sabedoria no julgar precisa antes servir como princípio para todas as suas outras formações, tornar-se-ia suspeita, apenas nos homens, de ser um jogo infantil (KANT, 2008, p. 11).

Ainda que esteja em diálogo firme também com o passado, o escritor não poderá ultrapassar em demasia as expectativas do seu constructo contemporâneo, tornando-se, de uma forma ou outra, refém das angústias e anseios da sociedade em que está inserido. A perspectiva de estar à frente do seu tempo se torna improvável, pois ao escritor também pertence a carga referencial e constitucional da sua sociedade, de tal forma que um indivíduo que está um passo ou dois à frente da sociedade da qual faz parte tende a cair em uma instância onírica, deixando depender dos rumos tomados pela sociedade a sua compreensão pelos demais; entretanto, é dessa carga referencial, profundamente arraigada ao seu tempo, que surgem produções literárias projetando um futuro diverso.

As distopias são um exemplo: podem propor uma realidade muito avançada, social, tecnológica e individualmente, estando bastante ligadas ao mundo contemporâneo do autor e, mais do que isso, à leitura feita por ele da realidade que o cerca. Ignácio de Loyola Brandão, na obra *Não Verás País Nenhum* (1982), descreve a cidade de São Paulo em passos apocalípticos, em que não existem água ou árvores, e o clima se tornou demasiado severo, causado pelas mudanças empreendidas pelos homens sobre a natureza. Na década de 1980, quando foi escrito, diferentemente de hoje, poucos eram os que mantinham um discurso ecológico. O escritor, nesse caso, sente como a forma com que os homens daquela época se comportam em relação à natureza e ficcionaliza o futuro com base nas prováveis consequências dessas ações.

Além disso, não apenas o presente, mas também o passado tem importância significativa na formação dos horizontes históricos e do conhecimento da sociedade, de forma que, quanto mais passos são dados pelo conhecimento social, tanto maior será o conteúdo constitutivo básico para o conhecimento e a cultura no futuro, ainda que seja comum haver uma seleção sobre qual conhecimento histórico é necessário para a formação das gerações que ainda estão por vir. Se, de fato, é possível fazer uma ligação nesse sentido, a Estética da Recepção tenciona a escolher do conteúdo histórico já produzido na literatura aquele que causa um efeito mais significativo e profundo no leitor, aumentando seu horizonte de

expectativas em mais de um momento, considerando que “Uma obra é perene enquanto consegue continuar contribuindo para o alargamento dos horizontes de expectativas de sucessivas épocas” (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 83-84).

Ainda dentro da perspectiva de que há uma estrutura em comum na literatura e nas demais artes dentro de uma mesma geração e que essas, por consequência, desencadeiam um quesito formativo e evolutivo não apenas na literatura ou nas artes, mas também na sociedade em geral, Machado de Assis (1959, p. 28), em seu conhecido texto chamado *Instinto de nacionalidade*, relembra que a tarefa de mudança e evolução é gradual, lenta, e dependente não de uma, mas de várias gerações: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. O autor se baseia na questão do nacionalismo visível em sua época e que buscava sobretudo alcançar uma independência cultural, não se absorvendo apenas na cor local e que pudesse, enfim, constituir uma literatura independente, com características brasileiras, cabendo não apenas aos escritores, mas também aos críticos um papel fundamental nesse caminho:

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecer, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer (ASSIS, 1959, p. 30).

A influência da crítica na produção literária é evidente, de tal maneira que ela pode, ainda que brevemente, nortear os rumos da literatura em seu tempo e nos posteriores. Assim, tanto crítico quanto escritor são responsáveis pela mediação entre elaboração, constituição e quebra dos horizontes de expectativas sociais, se assim puderem ser vistos. A literatura, dessa forma, pode atuar de modo a aumentar e crescer perspectivas estéticas para um contexto social em geral, pois se considerado o momento de sua criação e as possibilidades e responsabilidades tidas tanto pelo escritor como pelo crítico, bem como o conhecimento da realidade em que o leitor está inserido e, além disso, das leituras cotidianas e correntes de seu meio social, há uma projeção dos efeitos causados pela obra que está em construção durante o posterior ato da leitura. Controlam, escritor e crítico, ou pelo menos tentam nortear a evolução e a abertura do horizonte de expectativas dos leitores, utilizando para isso sua influência e seu

papel formativo nos meios intelectuais da sociedade em que vivem. Nessa mesma leitura, “A ênfase na atitude receptiva emancipadora promove a contínua reformulação das exigências do leitor quanto à literatura bem como quanto aos valores que orientam sua experiência no mundo” (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 85).

Evidencia-se, assim, uma ligação dessa capacidade formativa e emancipadora da literatura e do trabalho do escritor com o papel do intelectual na sociedade, principalmente no que tange à questão crítica e ao questionamento da realidade, dos padrões e das verdades absolutas e populares:

Os intelectuais surgiram historicamente no e pelo ultrapassamento da oposição entre a cultura pura e o engajamento, São por isso seres bi-dimensionais. Para invocar o título de intelectual, os produtores culturais precisam preencher duas condições: de um lado, pertencer a um campo intelectualmente autônomo, independente do poder religioso, político, econômico e outros, e precisam respeitar as leis particulares desse campo; de outro lado, precisam manifestar sua perícia e autoridade específicas numa atividade política exterior ao campo particular de sua atividade intelectual. Precisam permanecer produtores culturais em tempo integral sem se tornar políticos. Apesar da antinomia entre autonomia e engajamento, é possível mantê-los simultaneamente. Quanto maior a independência do intelectual com relação interesses mundanos, advinda de sua mestria, tanto maior sua inclinação a asseverar essa independência, criticando os poderes existentes e tanto maior a efetividade simbólica de qualquer posição política que possam tomar (BOURDIEU apud CHAUI, 2006, p. 1-2).

Na grande maioria dos casos, o escritor é um produtor cultural e se assemelha às especificidades esperadas por Bourdieu para um intelectual, principalmente por proporcionar a independência e a emancipação do leitor e do alargamento do seu horizonte de expectativas. A independência do intelectual frente às forças dominantes na sociedade é o que permite que constitua uma obra que proporcione ao leitor, no mínimo, o questionamento sobre os assuntos nela abordados. Não só a capacidade de trazer para a discussão, mas também a forma como reflete na obra literária algumas das angústias mais obscuras e esquecidas dos seres humanos faz do escritor um questionador, um norteador para futuras discussões e pensamentos, sendo assim um intelectual. Dessa maneira, está o escritor ligado direta e indiretamente ao seu tempo, à sua sociedade e tem nela o produto do seu pensamento e da sua criação literária.

Há estudos que relacionam a produção literária a fatos miméticos. Lima (2006) elenca duas posições distintas quanto a essas possibilidades: o primeiro é o de Schaeffer, que trabalha sob um pressuposto de que sempre há uma relação de semelhança no processo de criação, independentemente do seu objetivo inicial. Assim, toda e qualquer produção terá na mímesis sua base comum e norteadora. No entanto, essa perspectiva será diferente se a mímesis for repensada em sua própria base e tomada como produto de tensão entre semelhança e

diferença. A mimesis é ligada ao ato ficcional em um quadro de usos e valores de referências vigentes em uma determinada sociedade, de tal maneira que ao estudá-la se observa um contraste entre os elementos que a formam e suas funções no contexto da qual surgiu a obra ficcional. Então, tem-se uma inter-relação com o ficcional, pois a sua articulação com o ficcional é de uma forma ou outra um estorvo para a manutenção da prenoção do imitativo, ao passo que da parte da ficção, a sua abordagem impede que seja encerrado o objeto em si sobre o qual reflete, ou ainda que seu praticante seja forçado a compreender a realidade como uma construção da qual o ficcional oferece uma alternativa (LIMA, 2006).

Seja em uma perspectiva mimética, seja em um trabalho como agente intelectual, ou ainda como proporcionador de reflexões e, por consequência, causador de alargamentos nos horizontes de expectativas dos leitores, em uma relação de análise prévia frente às questões sociais, percebe-se um elo bastante forte entre o trabalho do escritor com a sociedade da qual provém. A literatura, nessa frente de análise, está ligada sobremaneira com a sociedade, pois com ela dialoga relendo-a, revisitando-a e representando-a de tal forma que permita que a sociedade ao se deparar com a leitura possa se enxergar e refletir sobre si mesma de diferentes maneiras. Se retomado o que afirma Kant (2008), há que se pensar que a literatura é uma das formas mais profícuas de se propiciar e estabelecer uma evolução na sociedade em planos culturais, intelectuais e humanos.

A Estética da Recepção, nesse meio, é uma das teorias que permitem observar de forma mais clara essa caminhada lenta para uma evolução. Da mesma forma que o leitor tem seu sistema de crenças abalado ao ler uma obra que foge e extrapola o seu horizonte de expectativas, a literatura como um todo consegue determinar socialmente, ainda que de um modo breve, o crescimento nos horizontes de expectativas da sociedade em geral, bem como sugerir uma evolução nos seus horizontes históricos, rearranjando de uma maneira sutil as inúmeras possibilidades histórico-culturais que a constituem. Muito embora essa não seja uma aceção diretamente tirada da teoria em si, mas uma leitura sociológica subsidiada na própria Estética da Recepção e em outros aspectos, crê-se que haja, de fato, uma ligação intrínseca entre o que afirma a teoria e o que se pode “prever” do horizonte de expectativa social, ainda que o horizonte interno seja relativamente mais fácil de estabelecer do que o horizonte de expectativas social (JAUSS, 1979).

1.4 - O cânone e a Estética da Recepção

Partindo dos pressupostos elencados por Jauss, no que concerne ao caminho necessário para a expansão do horizonte de expectativas do leitor, em algum momento da análise será perceptível que há uma relação muito próxima entre a Estética da Recepção e o cânone literário. No texto anterior percebeu-se em breves inserções que há um conceito dividindo as obras literárias e designando-as entre obras conformadoras ou obras emancipatórias.

Tendo em vista as seis ordens elencadas por Zilberman, já citadas anteriormente, como linhas diretoras da ligação entre o leitor e a obra, nas quais haverá a busca de conexão entre o que pensa o leitor e o que apresenta a obra, haverá, com base no estabelecimento desse elo, uma quebra de perspectivas, onde o leitor não só sofre um grande estranhamento inicial, como também é levado a observar o fato narrado sob a perspectiva alheia. Passará, então, a questionar a sua posição frente ao narrado no texto e a perceber novas nuances e perspectivas que antes da leitura não concebia. A teoria não está afirmando que o leitor é incapaz de perceber uma determinada circunstância por diversos vieses, mas atenta para o fato de que quanto maiores e mais distantes forem as perspectivas do leitor e da obra sobre o mesmo assunto, maior será o esforço do indivíduo para compreender o conteúdo dela, mesmo assim, jamais serão consideradas esgotadas as perspectivas e leituras possíveis sobre determinado assunto.

A partir do momento em que o leitor começa a perceber que há muitas outras visões e conceituações ou, ainda, perspectivas diferentes da sua, considera-se que está se emancipando enquanto leitor e ser humano. Quanto mais expandido for o seu horizonte de expectativas, maior será sua capacidade de compreensão da realidade que o cerca e também as suas possibilidades de análise dessa realidade. Ao horizonte de expectativas está ligada toda a posição tomada pelo leitor em todas as esferas da sociedade. Isso não quer dizer que o leitor voraz, com o horizonte de expectativas expandido frequentemente, deva ser aberto e aceitar todos os acontecimentos da sociedade como corretos porque consegue observar as diferentes perspectivas envolvidas nas disputas, conflitos e problemas sociais; pelo contrário, isso quer mostrar que ele pode tomar posição, ter suas crenças, concordar ou não com outras formas de pensamento, mas faz isso com conhecimento não apenas da sua leitura sobre os fatos, mas também avaliando a perspectiva contrária.

Em um primeiro momento, há a expansão do horizonte de expectativas do leitor com a leitura de obras que tratam especificamente do seu cerco social, da sua realidade e do seu

tempo histórico. A sua contemporaneidade é tratada pelas obras que o circundam e a partir da leitura dessas determinadas obras é que constrói e expande o seu horizonte de expectativas; não obstante, não são todas essas obras que ultrapassarão gerações e continuarão sendo lidas pelas gerações seguintes⁴:

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p. 8).

De um modo geral, algumas obras são determinadas como cânones de uma geração por inúmeros fatores que não cabem ser elencados neste momento. Fugindo um pouco da perspectiva até então tradicional quanto à composição positivista e histórica da história da literatura, a Estética da Recepção propõe uma ligação entre as obras emancipatórias e os cânones literários, de tal maneira que possa ser considerado um cânone a obra que consegue expandir os horizontes de expectativas de diferentes gerações:

Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui consequências imperiosas, que seguem existindo por si sós e das quais nenhuma geração posterior poderá mais escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (JAUSS, 1994, p. 26).

O cânone, assim, se mantém não apenas por representar um conjunto de escritores ou uma determinada geração ou época, mas também por expandir os horizontes de expectativas dos leitores em diversas gerações por tratar de assuntos que são permanentes e intrincados ao ser humano.

Há, por vezes, acusações sobre a formalidade da Estética da Recepção em valorizar o que considera clássico ou os clássicos de maneira geral, embora tenha uma concepção estética de clássico diferente da concepção histórica; entretanto, crê-se que isso não se trata de um problema para a teoria, uma vez que suas bases são bastante sólidas e suas concepções são, de maneira geral, de refutação difícil. Há, talvez, uma pretensão da teoria em valorizar o que é,

⁴ Não se entrará no mérito da escolha das obras que permanecerão sendo lidas e estudadas posteriormente, pois cabem, nesse quesito, inúmeras variáveis que aqui não serão elencadas.

de fato, clássico, utilizando-se do que pode ser chamado de alta literatura para suas concepções, o que também não se configura um problema, pois seus padrões e suas concepções sobre o que é e o que considera como boa literatura são bem definidos:

O “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária é mais do que apenas “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores”; ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada (JAUSS, 1994, p. 38).

Perpassar pelos diferentes séculos é uma tarefa bastante complicada para as obras literárias, digna, de fato, de grandes obras, que podem ser elencadas como canônicas. Demonstra-se também uma tarefa bastante árdua a conceituação de uma obra contemporânea como canônica porque “Toda interpretação é situacional, modelada e limitada pelos critérios historicamente relativos de uma determinada cultura” (EAGLETON, 2006, p. 108). Dessa maneira, como afirmado por Jauss, o juízo do tempo, dos séculos, gerações e décadas é que vai poder afirmar se, de fato, uma obra pode e deve ser considerada canônica ou não. A relação do cânone com a Estética da Recepção é profunda e vem da base da teoria, cujo maior vértice está, justamente, no seu estudo e na sua valorização.

Dentre as prerrogativas da Estética da Recepção, como já explicitado acima, a questão da expansão do horizonte de expectativas é visível; no entanto, outra forma de crescimento para o leitor e, conseqüentemente, de expansão do seu horizonte de expectativas é a interação com textos considerados difíceis. Da mesma forma que o leitor cresce ao se deparar com textos que tratam por outros ângulos um determinado assunto, ele também se desenvolve quando enfrenta um texto mais elaborado, de sintaxe incomum ou complexa.

Liga-se, assim, a Estética da Recepção a uma perspectiva formativa, pois, em um primeiro momento, o leitor é movido pelo desafio de conseguir compreender um texto difícil e deve se adaptar a tal contexto e, posteriormente, fazer a leitura da narrativa, considerando o constructo literário como um todo, entendendo que a construção sintática, que o texto e a forma como está escrito é tão importante quanto o próprio conteúdo narrado. Nesse sentido, a mudança de padrão narrativo é importante, bem como a leitura de poesias em seus mais diferentes formatos, epopeias, romances, contos, crônicas, sermões, entre outros. Quanto mais acostumado aos diferentes gêneros estiver o leitor, mais capaz será de se adaptar quando tomar contato com novas leituras e textos difíceis, bem como experimentais.

Um conhecido autor que pode servir como exemplo de um texto considerado, em primeira instância, difícil ou complicado é Guimarães Rosa. Para os menos acostumados a uma sintaxe diversa e a padrões narrativos onde a leitura não decorra de forma rápida, poderá ser essa leitura de recepção complicada. Entretanto, passada essa primeira impressão da sintaxe roseana, o leitor consegue perceber a qualidade da narrativa desse autor e a complexidade do seu conteúdo. Sabe-se que grande parte das narrativas de Guimarães Rosa foram inspiradas em histórias reais⁵, vividas por diferentes pessoas no sertão de Minas Gerais. A sua literatura se baseia na intersecção entre o universo sertanejo e o clássico, entre os contos e histórias comuns contadas e recontadas por pessoas daquela região e a alta literatura. Coube ao autor coletar todas as informações, histórias e contos e, até certo ponto, compilá-las na sua obra; todavia, seu trabalho foi além de uma simples junção de enredos, de modo que os estruturou em uma sintaxe complexa que, ao mesmo tempo em que remete à fala dos sertanejos daquela região, também produz uma profunda reinvenção da língua, envolvendo inclusive aspectos históricos, a partir de seus muitos neologismos:

Obra eminentemente desconstrutora de toda visão monolítica do real, a narrativa de Guimarães Rosa se erige, desde *Sagarana* até seus póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra* como o espaço da indagação, da busca, onde, como afirma Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, referindo-se a si mesmo, não se tem certeza de coisa nenhuma, mas desconfia-se de muita coisa. (p. 15) Nesse universo, fluido, pantanoso, e marcado justamente pela coexistência de opostos em constante tensão, toda versão única e excludente de algo é desautorizada pela própria necessidade de conviver com outras que muitas vezes a contradizem, e a dúvida se instala, fazendo da narrativa um grande laboratório, uma teia de reflexão. Há um tecer ininterrupto que perpassa cada instante do relato, pondo em xeque todo tipo de lógica alternativa, calcada em construções dicotômicas, e abrindo espaço para outras possibilidades, quiçá para uma lógica que poderíamos designar de “aditiva” e que se representaria por um dos mais expressivos *leitmotifs* do romance mencionado: “Tudo é e não é” (COUTINHO, 2008, p. 365).

Como se observa no excerto de Coutinho, Guimarães Rosa é um autor que consegue fazer da narrativa um laboratório e que carrega uma expressão única. Pode, então, ser considerado como um autor de obras difíceis, ainda que isso seja bastante relativo, tendo diferenças consideráveis de leitor para leitor.

A obra difícil é, na Estética da Recepção, um meio bastante eficaz para crescimento do leitor, seja observando seu crescimento nos níveis de leitura, seja na expansão do seu horizonte de expectativas. A leitura de textos mais complexos é também “uma via privilegiada para se ter acesso a um uso mais desenvolvido da língua; essa língua que pode representar uma

⁵ Essa informação pode ser conferida nas obras *Relembramentos* (ROSA, 2008); *Guimarães Rosa* (GALVÃO, 2000); *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa* (GUIMARÃES, 2006).

terrível barreira social” (PETIT, 2008, p. 66). Interessa observar, ademais, que o leitor, quando se depara com algo difícil e tenta transpassá-lo está causando de várias maneiras o seu crescimento intelectual e cognitivo.

1.5- O desenrolar da Estética da Recepção

É audaciosa a pretensão de querer analisar uma teoria e também os seus desmembramentos. Pela multiplicidade de caminhos e bifurcações que tem um constructo teórico e, por conseguinte, pelas inúmeras leituras e concepções de seus estudiosos, essa se mostra uma tarefa grandiloquente e ardilosa. Não é, todavia, o que se intenciona fazer aqui. Quando se esboça uma tentativa de análise ou, pelo menos, uma observação da evolução da teoria, está-se querendo seguir alguns pontos ou linhas mestras que, de uma maneira ou outra, ultrapassaram as primeiras barreiras do original e continuam sendo desenvolvidas por diversos estudos, inclusive com outras referências.

Além disso, parece evidente que estudos posteriores aos dos autores que dão a sustentação inicial a uma teoria se influenciem de outras perspectivas. Quanto maior for a distância temporal entre o estudo e a teoria original, tanto maior será a carga de influência de outros pensamentos e menor será a proporção alocada nos primeiros estudos. Nem sempre as teorias são absorvidas de maneira inteira por futuros teóricos, de tal forma que na maioria das vezes, alguns elementos se sobressaem e se configuram como linhas mestras em perspectivas posteriores. Isso não é regra, pois, conforme os estudos, há também diferentes bases referenciais, assim uma teoria pode sustentar, ainda que fragmentariamente, muitas outras. Encontram-se, geralmente, linhas mestras quando há inovação na constituição da teoria e um ou mais aspectos são retomados e reestudados por um grande número de pesquisadores.

No caso da Estética da Recepção, a grande observação ou a grande concepção que foi e ainda é analisada por diversos teóricos é a perspectiva que enfoca a participação do leitor no ato da leitura. Tendo em vista o grande número de trabalhos que abordam, citam ou trabalham com essa perspectiva, pode-se considerar que a questão pertinente ao leitor é uma das linhas mestras da Estética da Recepção. Sendo assim, uma vez que se deseja observar um pouco a perspectiva da evolução da teoria ou de suas características ou focos estruturais, utilizando a perspectiva dos estudos sobre o que tange à recepção literária, algumas publicações posteriores e, inclusive, contemporâneas a Jauss, serão utilizadas. Certamente, há que se fazer uma grande pesquisa para abordar toda a produção que detém alguma ligação com a Estética da Recepção nesse quesito; entretanto, o intuito é o de perceber concisamente como a Estética

da Recepção influenciou a produção teórica nas últimas décadas, dentro e fora da abrangência dessa teoria.

Percebeu-se anteriormente a grande parcela dada por Jauss e pelos demais estudiosos da Estética da Recepção ao leitor e é justamente na perspectiva da recepção, do sujeito leitor que serão observadas algumas características em teóricos e estudiosos posteriores. Essas questões, que serão tratadas neste subcapítulo, detêm ligações claras com a teoria em si, ao passo que outras podem ter ligações veladas ou apenas de influência; não obstante, serão aqui abordados da mesma forma.

Visto que anteriormente se citou o vazio e os pontos de indeterminação na perspectiva de Ingarden, ainda no primeiro montante teórico, é importante ressaltar que a observação das diligências ou obrigações do leitor durante o ato da leitura se tornaram comuns na teoria literária, sobretudo depois das proposições de Jauss quanto à perspectiva interativa e de Ingarden, ao defender que são esses pontos que mantêm a ligação entre obra e leitor. Nesse sentido, as concepções de texto literário similarmente se modificam em alguma esfera, embora não sofram muitas alterações, destoam das concepções clássicas sobre o que é um texto literário. Com uma forma de pensar mais próxima da Estética da Recepção, Eco (1994, p. 34) defende que “o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor”. Esta é uma linha de pensamento desse autor, que muito deve à Estética da Recepção, citada várias vezes em seus trabalhos.

Nessa base teórica, tem-se a ideia de que o leitor, de fato, precisa colaborar para a completude, se é que assim se pode dizer, de um texto. Percebe-se claramente que o encargo dado ao leitor por Jauss e Ingarden são alcançados por Eco e definem um parâmetro para a literatura não exatamente novo, mas diverso. A literatura deixa de ser um produto vendido acabado (ao menos no que concerne à teoria) e se torna algo em constante construção. O leitor é necessário. Não aquele leitor que lê uma obra desatentamente e não adentra na perspectiva narrativa que se desencadeia, mas aquele que se coloca propositivamente frente ao texto, que o observa de forma clara e analítica, colocando suas capacidades críticas à prova e “conversando” com a obra. Cria-se, de certa forma, algumas restrições e obrigações para o leitor, antes ignorado e agora assistido de forma intensa e responsável.

Por certo, a literatura que muitas vezes ignorava o leitor ou as perspectivas dos próprios autores que se orgulhavam ou se orgulham de não se interessarem pelos seus leitores, tampouco pela leitura ou não de suas obras declina. A partir do momento em que se observam os pontos de indeterminação e as lacunas de um texto literário e, sobretudo, quando começou-se a dar ou sugerir que a parcela do leitor na constituição final da obra deveria ser maior, foi

realocada a obra literária de um pedestal para o mesmo patamar do leitor (guardadas as suas devidas proporções). Aos escritores que não se importam com seus leitores cabe a aceitação de que a obra literária depende tanto do leitor quanto do escritor.

Não há a possibilidade de existir escritores que não sejam leitores e não há a possibilidade de existir leitores sem escritores. O fato é que o escritor não pode dizer tudo, a obra literária é permeada e até, pode-se dizer, constituída de lacunas. Essas lacunas cabem ao leitor completar e invariavelmente se ligam mais a ele do que ao escritor da obra, de tal modo que a pergunta final sobre o que algo em específico quer dizer ou o que uma certa abertura ou lacuna da obra representa tem como resposta a perspectiva do leitor e não do autor. É o leitor quem consegue com a sua leitura do texto literário, calcada na sua leitura de mundo e a partir também, por que não assim dizer, do seu horizonte de expectativas, responder a essas questões. É natural que essa leitura, em um âmbito social, seja tão diversa quanto diferentes forem os leitores de uma mesma obra. Um texto literário que sai das mãos de um escritor materialmente pronto, constitui sua completude de acordo com os fechamentos das lacunas e com as perspectivas incrustadas por cada leitor frente aos pontos de indeterminação.

Assim, uma mesma obra se completa de inúmeras maneiras, transformando-se no passo dos leitores. Retomando o dito acima, não só os autores que não se importam com os leitores têm suas perspectivas, nesse caso, deixadas de lado, como também não está a eles intrincada a completude da sua literatura, apenas do que se refere à materialidade do objeto escrito. De fato, não cabe a essa completude ou à resposta frente aos pontos de indeterminação o julgo pelas qualidades literárias da obra, mas sim ao seu constructo como um todo, o que não será discutido neste momento. Para Eco (1994, p. 9), a própria incompletude da linguagem ou a impossibilidade de se descrever, falar ou escrever tudo que cerca a narrativa permite que existam lacunas no texto literário, dando mais responsabilidade ao leitor:

Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. Se eu ligar para você e disser: “Vou pegar a estrada e dentro de uma hora estarei aí”, você não há de esperar que eu acrescente que vou de carro pela estrada.

Eco demonstra que, além da impossibilidade total de um texto dizer ou explicitar todas as informações, particularidades e ainda responder todas as perguntas que porventura

apareçam, há uma carga de conhecimento necessário para que isso não precise ser feito. No excerto, não precisar dizer que irá de carro pela estrada parece um comentário bobo com sentido cômico; não obstante, isso indica que é obrigatório um conhecimento de mundo por parte do receptor, que se assemelha ao horizonte de expectativas ou ao horizonte histórico do mesmo⁶.

Nesse sentido, observa-se a mesma perspectiva da Estética da Recepção quando é sinalizada uma ligação essencial entre a obra e o leitor. É questão *sine qua non* o reconhecimento prévio do receptor sobre as questões utilizadas no texto para que haja conexão entre os dois e, por consequência, para que a recepção se conclua e o sujeito possa responder adequadamente ao texto. Não se pode falar em Bitcoins para pessoas que desconhecem essa criptomoeda e esperar que esses sujeitos compreendam. Da mesma forma, citar particularidades de áreas do conhecimento que não estão ligadas ao receptor o manterão aquém do entendimento do texto. A distância entre o texto e o receptor deve ser preenchida anteriormente e posteriormente pelo leitor. Anteriormente porque é necessário que detenha um conhecimento de mundo, um horizonte de expectativas e um horizonte histórico bem definidos, no intuito de estreitar as distâncias com o texto. Posteriormente porque durante a leitura do texto literário terá que escolher, ainda que intuitivamente, como completar as lacunas e os pontos de indeterminação encontrados na obra:

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (pelo menos no caso de frases de impacto como “Ontem à noite no campo-santo do presbitério eu vi...”) (ECO, 1994, p. 12).

A escolha é questão intuitiva para o leitor. Durante a leitura de uma obra literária, ele o faz sem que perceba nem que a está completando, tampouco que ela apresenta aberturas e pontos de indeterminação que sugerem que ele o faça. A perspectiva do leitor, que provém diretamente do seu horizonte de expectativas e do seu horizonte histórico, se torna fundamental para a interpretação e, por vezes, pode determiná-la, calcada em nas suas prerrogativas anteriores à leitura. De fato, não apenas do horizonte de expectativas e do horizonte histórico dependem as possibilidades de leitura apresentadas pelo leitor. Muitas

⁶ Faz-se importante observar os desmembramentos sugeridos por Eco para esta questão. Utilizando uma perspectiva bastante interessante, o autor demonstra com alguns exemplos a necessidade de um conhecimento prévio do receptor frente ao lido em um determinado texto.

outras particularidades são admitidas e se apropriam da experiência da leitura, modificando-a de maneiras diferentes e até contraditórias.

As particularidades vividas pelos leitores durante as suas leituras influenciam na sua recepção. Isso não quer dizer que eles interpretarão a obra de maneira diferente por estarem em um momento difícil em suas vidas ou que deixarão de compreender o que leram; todavia, a recepção da leitura ou da obra de arte em questão se verá alterada de alguma maneira. Demonstra-se novamente a influência do horizonte de expectativas e do horizonte histórico (nesse caso da perspectiva momentânea) sobre a leitura, sobre sua interpretação e sobre sua completude em um outro patamar. Neste ponto não se observa sua influência na compreensão do texto escrito em si; por outro lado, fica clara sua influência na recepção propriamente dita:

Quem já assistiu uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? (ECO, 1994, p. 15).

A influência das intempéries do contexto frente à leitura é, segundo Eco, evidente, ainda que ele não cite como exemplo uma obra literária. Mais do que isso, a sua sugestão de que as emoções sentidas naquele contexto se manterão marcadas para o leitor na obra em questão é importante. Assim, não apenas a obra literária marca o leitor, mas este faz o mesmo. É claro, entretanto, que o “marcar” nesse caso é um assunto subjetivo para determinado leitor. As questões subjetivas são, querendo ou não, norteadoras para as diferentes opções de interpretação, não que sejam elas as únicas a impulsionar essas questões, mas se configuram como alicerces muito comuns nesse meio.

Quando se observa esse tipo de perspectiva quanto à recepção das obras literárias, sobretudo no que condiz à indução da recepção e da interpretação das mesmas por questões subjetivas, ligadas ao contexto emocional do leitor, necessita-se lembrar do que afirma Zilberman (1982), no que se refere aos meios utilizados pelo receptor para criar um elo com a leitura. A autora discorre brevemente sobre algumas maneiras pelas quais o leitor pode dialogar com a obra e ressalta que a perspectiva emotiva influencia de várias formas nas demais; portanto, o conteúdo emotivo ganha algumas particularidades que interferem de modo substancial. Fica perceptível uma “atualização”, se é que assim se pode dizer, da perspectiva de Zilberman. Se eventualmente a palavra atualização não seja adequada nesse contexto, pensa-se que o estudado e trabalhado por Eco pelo menos explicita, de uma forma

mais didática, o que afirmava anteriormente a autora, demonstrando um norteamento no que concerne à teoria da Estética da Recepção.

Ainda tratando de uma forma um pouco diversa a perspectiva da recepção da literatura, Steiner disserta de maneira sóbria com vistas ao que chama de poder dos livros e cita os diferentes efeitos causados por eles no ato da leitura. Esta é uma análise que provém de uma concepção sobre a literatura e sobre a leitura que, não tendo ligações diretas com a Estética da Recepção, dela se aproveita, mesmo que axiomáticamente:

O poder indeterminado dos livros é incalculável. É indeterminado precisamente porque o mesmo livro, a mesma página pode ter efeitos inteiramente díspares sobre os seus leitores. Pode exaltar ou aviltar; seduzir ou repelir; intimar à virtude ou à barbárie; expandir a sensibilidade ou banalizá-la. Em termos extremamente desconcertantes, pode fazer uma e outra coisa, quase no mesmo momento, num impulso de resposta tão complexo, tão rápido na sua alternância e tão híbrido que nenhuma hermenêutica, nenhuma psicologia poderá predizer ou calcular a sua força (STEINER, 2006, p. 51).

Steiner faz uma proposta de reflexão sobre a amplitude da literatura bastante parecida com a apresentada anteriormente. Na sua perspectiva, há resquícios da imagem de que uma obra pode causar diferentes efeitos nos seus leitores. Mesmo que não faça uma análise aprofundada sobre o tema, permanecendo em um parâmetro relativamente abstrato, sem se debruçar sobre as questões da recepção de modo mais acentuado, consegue demonstrar que sua concepção se assemelha à defendida pela Estética da Recepção nesse quesito. Por outro lado, se torna interessante observar as suas palavras quando cita as possibilidades de exaltar, aviltar, seduzir, repelir, intimar de diferentes formas e modificar a sensibilidade do leitor. De alguma maneira que não se explica aparentemente, uma vez que não há nenhuma relação entre a sua obra e as obras constitutivas e fundamentais da Estética da Recepção, Steiner resume algumas das maneiras de se expandir o horizonte de expectativas do leitor.

Como sabido e já relatado anteriormente, há uma predileção, nesse caso, por temas que sejam negativos, como o sofrimento, a dor, problemas dos mais variados, a angústia, a repulsa, entre outros no que concerne ao aumento ou expansão do horizonte de expectativas de um leitor. Muito embora distinga alguns efeitos que são considerados positivos, como a exaltação de algum sentimento ou a sedução, esse autor não se desprende nem se distancia do que a teoria da Estética da Recepção apregoa como possibilidades mais aviltantes de expansão do horizonte de expectativas; pelo contrário, se assemelha em muitos pontos.

Não se está querendo afirmar aqui que Steiner seja um estudioso com esse enfoque e que tenha por si próprio atualizado os conceitos da questão recepcional no texto literário; no

entanto, fica claro que a observação do leitor como produtor de sentido e da obra como um constructo que tende a modificá-lo de diferentes maneiras tomou proporções bastante interessantes, pois as afirmações teóricas já discutidas acima ganham um espaço comum, por assim dizer, dentro dos inúmeros estudos sobre a literatura e sobre a leitura em si, como é o caso.

A teoria se desmembrou em várias frentes de pesquisa que, por vezes, parecem tomar rumos totalmente diferentes e, inclusive, subsidiar perspectivas diversas sem que haja, necessariamente, uma ligação entre elas. Baseados em diferentes autores da Estética da Recepção e não apenas dela, mas também da teoria do efeito estético, muitas orientações teóricas foram criadas e, a partir delas, várias mudanças nas perspectivas ligadas aos estudos da leitura e do leitor em si foram aparecendo. Exemplo conhecidíssimo é a orientação do leitor modelo, muito difundida no final do século passado:

A perspectiva fenomenológica de Iser atribui ao leitor um privilégio que tem sido considerado prerrogativa dos textos, a saber, o de estabelecer um “ponto de vista”, assim determinando o significado do texto. O Leitor-Modelo de Eco (1979) não só figura como interagente e colaborador do texto; muito mais – e, em certo sentido, menos –, ele/ela nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Assim, o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhes transmitiu [...] Criados com o texto – e nele aprisionados –, os leitores-modelo desfrutaram apenas a liberdade que o texto lhes concede (ECO, 1994, p. 22).

O leitor modelo é uma das teorias mais conhecidas nas últimas décadas e tem relação intrínseca com a Estética da Recepção. Há, inclusive, em algumas outras obras de Eco, referências ao trabalho teórico de Jauss em muitos momentos e sob várias perspectivas. Poder-se-ia dizer, inclusive, que grande parte, senão toda a teorização literária e semiótica criada por Eco tem relação de influência com a Estética da Recepção.

Sem dúvida, inúmeras são as teorizações contemporâneas sobre a Literatura que aparentam, deixam implícita ou claramente referenciam a Estética da Recepção em alguns aspectos de seus corpus de trabalho. Dessa forma, seria possível, aqui, elencar variadas teorias que seguem essa perspectiva; entretanto, visto que o objetivo foi o de apenas sinalizar algumas relações de influência e desenvolvimento baseados na primeira teoria, crê-se que não seja preciso descrever ainda outras relações dessa natureza.

2 – A LITERATURA POLICIAL

2.1- O gênero: raízes e desmembramentos

Uma legião de leitores acompanha avidamente as produções da Literatura Policial e não são poucos os autores de outros nichos da literatura que se declaram leitores vorazes desse gênero literário. A abrangência é tamanha que se torna comum os romances policiais estarem frequentemente entre os mais vendidos e mais lidos dentre todas as categorias da produção livresca. Além disso, é constante surgirem obras desse gênero que se tornam fenômenos, ganhando proporções globais, com múltiplas traduções e adaptações para o cinema e a televisão:

Falar do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: de imediato, de filmes e de séries de TV, de crônicas policiais, de noticiários e de histórias em quadrinhos: o policial é uma categoria que atravessa todos os gêneros. Porém também é falar do Estado e de sua relação com o crime, da verdade e de seus regimes de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação (LINK, 2002, p. 72).

Direta ou indiretamente, os indivíduos que acompanham a produção cultural do seu tempo tomam contato com a Literatura Policial ou com suas adaptações cinematográficas e televisivas em algum momento. A grande aceitação por parte do público, entretanto, não impede que existam questionamentos sobre o seu valor estético, em que há a consideração de que se trata de uma literatura menor, geralmente justificada com sua ligação a um esquema formal bem delineado. Cabe à crítica, então, o crivo sobre toda a produção, observando-a mais atentamente e apontando suas virtudes e falhas. Nesse meio, não raro, ocorrem discussões acaloradas sobre o real valor da Literatura Policial.

O sujeito leitor se encontra em uma situação paradoxal, em que o seu gosto pessoal não condiz com o que é considerado por uma parte da crítica uma grande obra literária. De fato, não se questiona que algumas obras desse gênero deixem a desejar em alguns aspectos ou transpareçam demais a sua orientação comercial, principalmente naquelas em que há uma proposição audiovisual envolvida. Questões dessa natureza são pouco fundamentadas, pois coexistem boas e más produções não apenas na Literatura Policial, mas em qualquer obra de arte. Há obras de grande valor estético sendo produzidas e distribuídas ao lado de obras com valor estético questionável, seja na literatura, na pintura, no cinema ou no teatro. Essa

dicotomia dificilmente deixará de acontecer. Entretanto, a oposição é controversa, pois os padrões estéticos, que regulam ou modulam as avaliações, são plenamente modificáveis.

Essa maleabilidade acompanha a teoria utilizada para a análise, a Estética da Recepção, de tal maneira que conceitos teóricos fundamentais para uma frente de pesquisa podem não o ser para outra. Assim, a mesma obra que para uns é essencial, para outros pode não ter valor. Os conceitos estéticos são tão variáveis quanto são diversas as perspectivas de investigações sobre uma mesma obra. A convivência de diferentes obras em um mesmo campo de atividade se torna natural, tendo em vista as inúmeras possibilidades de observação das nuances estéticas das produções em questão.

Na sequência deste trabalho, tentar-se-á fazer uma análise bastante ampla observando algumas das características da Literatura Policial à luz da Estética da Recepção. Dessa maneira, não apenas se focalizará na Literatura Policial, como também se investigará alguns de seus aspectos como constitutivos de uma obra de valor estético iminente, pautados pelos estudos dos teóricos de Constança.

Abrir uma discussão com esses objetivos entrevê dois propósitos: o primeiro é o debate sobre as características consideradas menores da literatura policial; e o segundo, que possivelmente será debatido no próximo capítulo, é a sua observação com base na Estética da Recepção, que revelará algumas das suas características literárias que superam a concepção que a trata como uma literatura menor.

Considera-se que o gênero policial teve início com Edgar Allan Poe (1809 - 1849), quando este publicou alguns contos de mistério, em que pela primeira vez foi inserido na trama um personagem bastante semelhante a um detetive, chamado Auguste Dupin. Os contos em questão foram *Assassinatos na rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1845). Embora o termo detetive não fosse usual na época, era em conformidade com essa atividade que Dupin agia, buscando por meio de alguns métodos de análise uma resposta para os crimes e tentando encontrar uma resolução para os enigmas de maneira lógica. De fato, grande parte da genialidade expressada posteriormente por Sherlock Holmes, por exemplo, pode ter sido iniciada com as descobertas lógicas de Auguste Dupin:

- Como pôde saber – perguntei a Dupin – que o homem é marinheiro e pertence a um navio maltês?
- Não o sei, respondeu-me. Não estou seguro. Eis aqui, porém, um pedacinho de fita que, julgo pela forma e pelo aspecto gorduroso, serve evidentemente para atar os cabelos nessas longas caudas que tornam os marujos tão orgulhoso. Além disso, o nó é dos que poucas pessoas sabem fazer, salvo os marinheiros, e é próprio dos malteses (POE, 2006, p. 39).

Dupin, embora afirme não ter absoluta certeza do que diz, consegue prever e juntar uma série de fatos que coincidem com a sua conclusão parcial. A lógica é expressa pelo seu conhecimento e pela sua capacidade de conseguir utilizá-los para solucionar uma questão em aberto. Primeiramente, o personagem conhece sobre como aquele pedaço de fita é utilizado, por quem é utilizado e com que finalidade ele é utilizado. Após isso, buscando encontrar um possível dono para aquele pedaço de fita, utiliza seu conhecimento prévio para sugerir um ou um grupo de suspeitos. No caso, os marinheiros de um navio maltês. Essa utilização da lógica e dos conhecimentos enciclopédicos são algumas das bases do romance policial tradicional, que foram ancoradas prioritariamente nesses contos de Poe:

O romance policial, mais do que os outros [romances], é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos. A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extra-ordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso (LINS, 1947, p.11).

De fato, o romance policial é mais fechado do que as obras de outros gêneros; no entanto mantém quase inabalada a sua ligação com o leitor. Ainda que se trate constantemente de uma situação padrão ou, no mínimo, semelhante em todas as produções, o crime, não pode ser desmerecido por se basear nessa estrutura. Em concordância com o excerto acima, a natureza e o mundo do crime não são comuns aos leitores, ou pelo menos à maioria deles, e isso cria uma ligação com o indivíduo por estar convivendo com situações normais do seu cotidiano, por notícias veiculadas em inúmeros meios de comunicação, mas nunca muito aprofundadas.

O leitor se depara com situações de crimes; porém, dificilmente toma conhecimento do trabalho de investigação, do esforço analítico e reflexivo tido por investigadores para chegar às conclusões. O romance policial, em um primeiro momento, dá ao leitor a possibilidade de conhecer outro mundo, que se encontra ao mesmo tempo próximo e distante da sua vida cotidiana e com o qual terá maior contato por três suposições: caso se envolva em um crime como vítima, agressor/criminoso ou por proximidade; caso se envolva com um crime profissionalmente; e, caso tome contato com a Literatura Policial. Salvo raras exceções, o contato do leitor com o crime se baseará de alguma maneira em uma dessas três possibilidades. O crime, sobretudo no romance policial tradicional, é o cerne de toda a trama, de tal modo que as nuances da narrativa levam em sua quase totalidade à descoberta ou

tentativa de apuração do criminoso e à conseqüente resolução do enigma. Não impressiona que o romance policial

se destina a fazer compreender e interpretar um crime como uma espécie de obra de arte. [...] o crime é um produto do espírito como a obra de arte. Assim, no assassinio, o criminoso projeta no ato a sua própria personalidade como se ali houvesse deixado uma assinatura. A missão inicial do detetive será, pois, a de determinar, em face das condições e da maneira em que se praticou o crime, qual o tipo psicológico do assassino, e depois procurar entre os possíveis criminosos aquele que corresponda ao tipo imaginado, como o crítico que fosse identificar o autor de uma obra de arte não assinada (LINS, 1947, p.25).

Assim se delinea a estrutura tradicional do romance policial. Nesse patamar, a figura do detetive já é conhecida, diferentemente do que acontecia com as obras fundadoras desse gênero e, além disso, são basicamente as ações do detetive que vão nortear as células narrativas do romance. Dependendo da complexidade e do esforço empregado pelo detetive para a solução de um crime, maior valorização terá quando conseguir solucionar o enigma. O detetive é tão importante quanto é importante o crime para o romance policial:

O romance policial também demonstra que não pode haver crime perfeito, logo, ilegalismo sem punição. Na ficção romanesca, não haveria lugar para a impunidade, já que a ordem social concebe o delito como uma anomalia, uma violação da lei. A principal função ideológica na literatura policial é a demonstração da estranheza do crime. Caracterizando o criminoso como um ser estranho à razão natural da ordem social, ela faz parte de uma pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, define a delinquência. O criminoso, geralmente, é alguém que não se enquadra na ordem social, sendo por isto necessário identificá-lo e puni-lo. Com efeito, a narrativa policial segue uma ordem de descoberta, tendo como ponto de partida um fato extraordinário (PIRES apud MASSI, 2011, p. 25).

Não apenas o fato extraordinário é fundamental para a constituição do romance policial tradicional, como também a sua resolução. Os crimes e quaisquer ilegalidades que possam aparecer na constituição de um romance policial devem ser punidos e resolvidos. Daí advém a perspectiva sobre a questão ideológica do gênero. Nesse sentido, crê-se que não há nenhuma forma tradicional de romance que deixe transparecer tão fortemente a questão ideológica envolta à sua construção. No processo de descoberta, solução do enigma e sobretudo no de punição dos culpados, o leitor que acompanhou todos esses processos se sente aliviado com a justiça. Se relevada a Estética da Recepção, pode-se observar que o leitor entra em contato com essa nova perspectiva, a do detetive, e no processo da leitura sente, vive e experiencia aquilo com uma proximidade muito grande do que o próprio personagem detetive está sentindo e vivendo. Dessa forma, o alívio sentido pelo leitor é relativamente

normal e também é uma resposta esperada frente ao espectro que se apresenta na narrativa e pelo processo pelo qual teve que passar.

Na perspectiva da justiça, da lei frente ao romance policial, algumas concepções, como a de Piglia (1994, p. 79), são bastante interessantes, não apenas por dar uma dimensão maior para a reflexão sobre o romance policial, mas também por observá-lo em consonância com as especificidades da sociedade da qual fazem parte. Uma vez que a literatura constrói seus alicerces justamente nos mais variados aspectos da sociedade, não impressiona que a questão da justiça, da lei, da criminologia e do trabalho policial sejam, também, por ela abordadas e discutidas de alguma forma, trazendo à arte um conteúdo dispendioso. Justamente por esse motivo é que há uma proximidade entre a literatura policial e todo o seu arcabouço de possibilidades e os estudos da Escola de Constança. Considerando os alicerces do romance policial, Piglia enfatiza que

em primeiro lugar, o que representa a lei só é motivado pelo interesse, o detetive é um profissional, alguém que faz seu trabalho e recebe seu pagamento [...]; em segundo lugar, o crime, o delito, está sempre apoiado pelo dinheiro: assassinato, roubos, fraudes, extorsões, seqüestros, o elo é sempre econômico (ao contrário, outra vez, do romance de enigma, onde em geral as relações materiais aparecem sublimadas: os crimes são 'gratuitos', justamente porque a gratuidade do móvel fortalece a complexidade do enigma) (PIGLIA, 1994, p. 79).

Como o próprio autor diz, o detetive e o criminoso são movidos por algum motivo e, muito dificilmente as suas ações vão acontecer de maneira imotivada. Algumas dessas generalizações podem ser mais adequadas ao romance policial tradicional; porém, mesmo nele existem exceções. Assim, nenhuma conclusão dessa natureza pode ser tida como unívoca ou acertada, mesmo porque há especificidades nos romances que os diferem muito entre si. Tomando parte de breves generalizações, entretanto, é possível observar que o romance policial determina ou pelo menos demonstra uma inclinação bastante evidente para alguns fatos ocorridos no romance, sobretudo relativos à questão do crime:

No romance escrito do ponto de vista policial, o roubo como motivo do crime provoca um certo desequilíbrio ou desajustamento, retirando o duelo entre o criminoso e o detetive, daquele necessário plano de igualdade de condições, uma vez que, sendo o roubo antipático e incapaz de explicação grandiosa, toda a simpatia do leitor inclina-se para o lado da polícia, enquanto o criminoso fica inteiramente abandonado como um cão raivoso que se fosse perseguir a pedradas (LINS, 1947, p. 19).

Há uma certa padronização nesse quesito. Em suposição, um roubo pode se caracterizar como núcleo de um romance policial desde que tenha uma amplitude enorme.

Justamente pelo dito no excerto acima, o roubo não apresenta uma característica de periculosidade tão forte quanto um assassinato, a menos que nele resulte. Assim, para que um roubo atraia a atenção tanto de detetives quanto de leitores, precisa ter uma amplitude bastante significativa, demonstrando não só uma tensão inicial voltada para o ato em si, mas uma periculosidade real voltada tanto às pessoas que estão envolvidas nesse roubo, como ladrões ou como vítimas, quanto à população em geral ou em seu entorno, justamente pelo efeito causado pela retirada daquele bem para aquela sociedade.

Mesmo assim, se todos esses aspectos forem utilizados pelo romance em si, muito provavelmente outros conflitos provindos dessas primeiras escolhas farão com que o romance ganhe uma amplitude maior e seus conflitos não se delineiem apenas sob o crime em si. Por esses pontos, é comum conceber que a absoluta maioria dos romances policiais sejam construídas a partir de um ou mais assassinatos ou de ações que nele resultem ou dele sejam provindas: “Assim, o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo, o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana” (LINS, 1947, p. 19).

Há obras que em seus próprios títulos já esboçam a estrutura da sua narrativa e o crime cometido, como *Um corpo na biblioteca* (1942), de Agatha Christie, em que o corpo de uma jovem é encontrado na biblioteca da família Bantry; entretanto, essa jovem é completamente desconhecida da família, o que adiciona um pouco mais de tensão à investigação. Fazendo uma breve comparação, se na biblioteca não fosse encontrado um corpo, mas fosse detectado um roubo em alguns livros lá contidos, certamente, o ambiente de tensão, de estranheza e de necessidade de busca pelo culpado seria muito menor. O assassinato é sempre um ato forte, que envolve mais os instintos emocionais do que racionais do ser humano. Ainda que os leitores estejam envoltos em notícias sobre assassinatos e sobre a violência em si, a proximidade com o assunto trazida pela leitura de um romance policial é de recepção ímpar e tende a modificar a leitura dos fatos que antes o sujeito fazia, reestruturando a sua capacidade de análise de situações dessa natureza. Por outro lado, para a construção do romance policial há uma necessidade desse contato com a violência, com os atos sórdidos dos criminosos porque é justamente deles que provém uma gama imensa de possibilidades para alicerçar o romance:

Havendo uma necessária e imprescindível comunicação entre o ficcionista e a sua sociedade, o romance policial nunca se poderia desenvolver numa cidade de crimes medíocres e insignificantes criminosos. Ele precisa da inspiração do real, daquelas sugestões dos crimes sensacionais e dos criminosos de extraordinária personalidade (LINS, 1947, p.14-5).

Nesse trecho, percebe-se uma ligação com o que foi dito acima sobre a questão do roubo. Rubem Fonseca trabalhou como policial e esteve em contato com inúmeras formas de violência nesse período. Não necessariamente por isso, mas pode-se dizer que a chance de existir influência dessas vivências na sua literatura é grande, uma vez que o autor aborda de maneira significativa a violência nos seus escritos. No seu conto *Feliz ano novo* (1975), três personagens assaltam uma casa em festa e cometem estupros e assassinatos, ocorrência relativamente comum em grandes cidades no Brasil. A forma como isso acontece na narrativa, a partir do ponto de vista dos assaltantes é impactante:

Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda. Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba (FONSECA, 2009, p. 340).

Da mesma forma que para a constituição de um romance policial um roubo é relativamente inapropriado, para o autor, uma realidade onde há poucas precipitações no que condiz à violência não propulsiona a produção de romances policiais. Claramente, essas possibilidades podem ser questionadas; entretanto, em uma sociedade onde é encontrada uma certa homogeneidade e poucos registros de violência, a produção de um romance policial se torna mais complexa, ao passo que em uma sociedade em que há uma convivência diária com esse tipo de situação, há não só mais possibilidades de que o romance seja estruturado e escrito, como também mais conteúdo real por onde o escritor pode se nortear em suas pesquisas ao conceber a obra. A situação social é de bastante influência sobre a produção policial, e essa influência será tão grande quanto maior for a ocorrência de situações que envolvam crimes:

Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre narrador e leitor; o mundo é, dessa forma, uma fonte de inspiração literária, visto que mistérios sempre existiram desde os primórdios da história da humanidade. A raiz metafísica deste gênero está na necessidade humana de eliminar a angústia e o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma determinada situação de mistério (PIRES, 2005).

As nuances do romance policial, como toda a literatura, dialogam com as maiores angústias do ser humano. Ele se estrutura, basicamente, em aspectos presentes no cotidiano de

qualquer leitor, como a violência, a preocupação, o medo, o sofrimento e o mistério. Este último, a resolução de problemas, a busca por respostas, é o que constitui o aparato inicial para a literatura policial e, não apenas isso, mas também detém muita atenção do homem que, de uma maneira ou outra, carrega em sua natureza uma predileção por resolver problemas, por descobrir os enigmas e por conseguir uma certa compreensão dos fatos com uma base lógica, de causa e efeito ou pelo menos de descrição compreensível. Assim, a resolução de crimes é de uma amplitude bastante importante para subsidiar os primórdios da construção do gênero policial e, além disso, a resposta e a solução de enigmas dão ao leitor um tipo de recompensa ou de ganho, pois permitem que passe por todo o processo de querer saber e conseguir resolver os enigmas ou pelo menos saber como toda situação aconteceu com a leitura da obra. Talvez por isso o romance policial tenha uma abrangência tão significativa, por ter uma relação bastante próxima com os testemunhos de sentimentos e sensibilidades (LINS, 1947).

Além disso, outro artifício utilizado pelo romance policial, que foi bastante eficaz para a sua constituição como gênero literário foi a inserção de métodos científicos na construção das narrativas, sobretudo na investigação:

Surgida num contexto de grande prestígio das ciências naturais, a ficção policial parte da fé na objetividade dos métodos científicos, ao mesmo tempo em que tenta resistir ao fascínio romântico pelos mistérios insondáveis, pelo lado obscuro da mente humana, que garantiu, naquele momento, o sucesso dos contos de terror, das histórias que exploram o extraordinário. O gênero policial é, assim, produto típico de uma época na qual uma nova hierarquia dos modos de saber se estabelece. Ao longo do século XIX, consolida-se a ideia de que as “ciências exatas” constituem o mais alto patamar do conhecimento, do que decorre a desconfiança no estilo literário quando se trata de expor os processos e os resultados das experiências do campo científico: a valorização excessiva da forma, encobriria a falta de conteúdo. (FIGUEIREDO, 2013, p. 3-4)

A capacidade de o romance policial utilizar os métodos científicos e as próprias ciências exatas na narrativa é evidente. Esse artifício é utilizado por Sherlock Holmes na grande maioria das suas investigações. Com base no conhecimento científico do detetive, as suas buscas em casos que aparentemente se mostravam sem solução pudessem ser esclarecidos. Na primeira obra de Doyle, quando Dr. Watson e Sherlock Holmes estão sendo apresentados, o detetive dá um exemplo de como a tecnologia e os conhecimentos científicos podem ser usados em uma investigação:

- Não importa – disse ele, rindo para si mesmo. – A questão agora é a hemoglobina. Sem dúvida, você compreende o significado dessa minha descoberta, não?
- É interessante, quimicamente, sem dúvida – respondi – mas na prática...

- Ora, meu caro, é a descoberta médico-legal mais prática em anos. Não compreende que ela nos dá um teste infalível para as manchas de sangue? Venha aqui! [...]
- Ah! Ah! – gritou, batendo as mãos e parecendo tão deslumbrado como uma criança com um brinquedo novo. – O que você acha disso?
- Parece ser um teste muito delicado – observei.
- Beleza! Beleza! O antigo teste do guáiacó era muito canhestro e incerto. Assim como o exame microscópico dos corpúsculos do sangue. Esse último não tem valor, se as manchas já têm algumas horas. Agora, este novo teste parece funcionar igualmente bem com sangue velho ou fresco. Se esse teste tivesse sido inventado antes, centenas de homens que andam pelo mundo já teriam pago pelos seus crimes (DOYLE, 2001, p. 14-15).

De uma forma ou outra, o gênero policial como um todo se aproveita das possibilidades de investigação baseadas nas descobertas tecnológicas. Sherlock Holmes é um personagem que, além de detetive, é um estudioso de variadas ciências que lhe podem ser úteis durante a execução do seu trabalho. É interessante perceber que a capacidade de o gênero policial dialogar com a realidade atinja, também, um conteúdo que não necessariamente é abordado pela literatura correntemente, que é o do conhecimento científico, das ciências exatas.

2.2 – Policial: pilares e caracteres

Muito embora até aqui se tenha falado sobre alguns dos alicerces do romance policial, seja talvez preciso observar seus componentes um pouco mais a fundo, principalmente as características que se mantiveram desde o romance policial tradicional até o hodierno:

A característica mais marcante dos romances policiais tradicionais que foi mantida nos romances policiais contemporâneos – porque indispensável ao enredo – é a presença de três elementos: o criminoso, a vítima e o detetive, que existem um em função do outro, ou seja, só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido (MASSI, 2011, p. 19).

Como já visto, os detetives são necessários, assim como o criminoso e o crime, sendo este preferencialmente um assassinato. Estas são as principais peças que, embora possam se modificar de forma drástica de uma obra para outra, estruturalmente pouco se movem. Há, mais recentemente, uma propensão natural à criação de novas perspectivas para essa tríade, onde não se encontram detetives propriamente ditos, que fazem desse processo o seu trabalho, mas personagens que não têm nenhuma ligação com a lei e que estão investigando determinado crime por motivos variados. Da mesma forma, são criadas várias formas de enxergar o romance, onde o enredo se encadeia de formas muito distintas quando se realiza uma análise comparada de alguns dos romances; no entanto, essas modificações pouco

alteram a tríade tratada pela autora. Há, deveras, um crime, um criminoso e um investigador, por mais diversa que seja a composição, o enredo e a trama do romance.

Na tríade que compõe o romance policial, pode-se pensar que o criminoso é a chave primeira, pois é dele que parte a ação que desencadeará o maior conflito da história narrada: o crime, cuja resposta é dever do detetive informar, com seu trabalho de investigação:

O criminoso quebra a monotonia e a segurança cotidiana da vida burguesa. Desta forma impede a estagnação e dá margem àquela tensão e agilidade incômoda sem a qual até o atrito da competição seria anulado. Desta maneira, o criminoso dá um estímulo às forças produtivas. Enquanto o crime ocupa parte desta população. [...] Assim, o criminoso surge como um daqueles “contrapesos” naturais que acarretam um equilíbrio correto e abrem toda uma perspectiva de ocupações úteis (MANDEL, 1988, p. 29-30).

De fato, o criminoso é um personagem interessante, importante e necessário para o romance policial. A concepção de que ele traz um equilíbrio versa justamente pela sua inserção fundamental na trama, pois, uma vez que ele não exista, não haverá crime e o detetive não terá trabalho, zerando as possibilidades de existência de uma trama policial. Toda a emoção, a angústia, o medo, o suspense e os outros sentimentos provindos da leitura de uma obra policial só surgem e se desencadeiam se houver um crime. A construção e a recepção da obra precisam, inadvertidamente, de um crime que as sustente, sob o risco de não estar constituindo um romance policial. A tríade, então, se mostra necessária e com uma relação de contingência e dependência dos seus três lados, a sua relação é de sustentabilidade, em que um ponto depende dos outros e vice-versa. Mesmo com algumas modificações na constituição dessa tríade, os três lados continuarão existindo e se sustentando uns aos outros. Portanto, constitui-se a tríade criminoso – crime – detetive como uma estruturação norteadora para o romance policial, vista na absoluta maioria das obras tradicionais e constantemente nas obras contemporâneas do gênero:

O criminoso é o sujeito que desencadeia a transformação da narrativa quando realiza sua performance e assassina a vítima, que passa de um estado de conjunção com a vida ao estado de disjunção com ela. Ele age segundo um quadro de valores individuais (de seu ponto de vista) e se vê como portador de um excedente moral que o autoriza a privar a vítima da vida. Em seguida, o detetive é acionado para encontrar ou prender o criminoso, exercendo, portanto, o papel de destinatário-julgador. É esse encaixe dos percursos narrativos que sustenta o esquema narrativo dos textos e que se manifesta na superfície discursiva (MASSI, 2011, p. 33).

Os textos tradicionais tendem a seguir uma padronização na sua estrutura e, a partir dela, construir a trama da busca detetivesca para a solução do enigma. Nesse processo de

construção é que estão as diferentes aberturas com as quais o leitor deve lidar no seu percurso, uma vez que entrará nesse processo atuando de duas formas, como leitor e como investigador, pois, a partir do momento em que começa a leitura e se depara com um crime, muito provavelmente procurará saber o que o originou e quem é o culpado, de maneira a se transformar em um investigador tal qual o detetive da trama. Esse processo, que ocorre durante a leitura, pode ser mais intuitivo do que consciente e levá-lo a realizar um trabalho semelhante ao do detetive:

Na busca da identificação do criminoso das histórias policiais, o leitor é atraído por falsas pistas e deve mover-se, durante sua leitura, na tentativa de buscar os verdadeiros indícios que o levem a identificar não só o criminoso como também o(s) motivo(s) que o levou(aram) a cometer o crime (CORTINA, 2006, p. 145).

Como citado no excerto acima, muitas das pistas são criadas na trama para desnortear o leitor e fazê-lo tirar conclusões equivocadas, dando, assim, maior valor para a descoberta posterior do detetive do romance. Esses recursos são bastante importantes para a constituição e manutenção do romance policial. Caso todas as pistas e provas levassem diretamente ao criminoso, provavelmente o leitor deixaria de lê-lo pela suspensão da surpresa e pelo simplório trabalho dado ao detetive na trama. Nem todos os romances são construídos de maneira semelhante, de modo que as pistas diferem muito de obra para obra; entretanto, são bastante comuns a todas, pois efetuam maior ligação entre leitor e obra e, de certa forma, o desnorteiam, levando-o a supor mais de uma possibilidade para a resolução do mistério.

No romance policial contemporâneo há algumas mudanças em comparação com o tradicional. A tríade, tratada por Massi, ainda se encontra nas produções, porém apresenta sensíveis diferenças na sua formatação dentro da obra literária. Isso muda, inclusive, a partir das concepções dos próprios autores da Literatura Policial:

Alguns romancistas gostam de começar ou com o assassinato ou com a descoberta do corpo, um início excitante ou chocante que não só estabelece o clima do romance como envolve imediatamente o leitor no drama e na ação. Embora eu tenha usado esse método em alguns de meus livros opto por adiar o crime e começar estabelecendo a ambientação e apresentando aos leitores a vítima, o assassino, os suspeitos e a vida na comunidade em que o homicídio ocorrerá. Isso tem a vantagem de permitir que o cenário seja descrito com mais tranquilidade do que seria viável se a ação estivesse desenrolando e que muitos fatos sobre os suspeitos e seus possíveis motivos sejam conhecidos e não precisem ser revelados em detalhe durante o curso da investigação. Retardar o assassinato em si, além de aumentar a tensão, garante também o leitor estar de posse de mais informações do que o detetive quando ele entrar em cena. É uma regra inviolável, que o detetive nunca deve saber mais que o leitor, mas nada impede que o leitor saiba mais do que o detetive – inclusive, é claro, que um determinado suspeito está mentindo. (JAMES, 2012, p.56-57)

Graus de mudança na formação e na estruturação da obra literária são comuns tanto de autor para autor, como com o passar do tempo e, até certo ponto, são esperados, sobretudo se considerado que já se passaram aproximadamente cento e cinquenta anos desde a fundação da Literatura Policial por Edgar Allan Poe e algo em torno de setenta a cem anos da era de ouro da Literatura Policial. Não se afirma, entretanto, que houve uma evolução no gênero, mas sim uma modificação que relevou inúmeros aspectos de ligação ou influência de outros gêneros, de produções literárias variadas e até da relação do leitor com a literatura não policial. De certa forma a Literatura Policial se modificou seguindo as mudanças da literatura em um plano geral:

Diferentemente dos anteriores, o detetive já não é a personagem típica, em torno do qual se constrói toda a atmosfera da narrativa. Ao contrário, parece que a figura do criminoso cresce em importância e o elemento central é contar como seus crimes são arquitetados e executados. Ele também deixa de ser um *expert* solitário (ou acompanhado de um fiel auxiliar) e passa, na maioria das vezes, a corresponder aos representantes da lei, isto é, aos policiais (CORTINA, 2011, p. 9).

Embora ainda se encontrem dentro de suas “funções” na narrativa, detetive e criminoso mudam de posição. A trama continua girando em torno de um crime ou mais, cometidos por um criminoso, cujas dissoluções cabem ao detetive buscar desvendar. Entretanto, deixou-se de dar tanta importância ao detetive, à sua busca pela verdade e aos seus métodos e, passou-se, a observar com mais clareza o criminoso, as suas formas de agir, os motivos pelos quais o crime foi cometido e como foram arquitetados. Nesse meio, começa a transparecer também uma preocupação com a psiquê e com a história do criminoso, que obtém mais espaço dentro da narrativa do que o próprio personagem investigador. Apesar disso, mesmo os romances policiais tradicionais já os percebiam, os criminosos, de forma diversa:

O programa narrativo da manipulação do sujeito criminoso para realizar sua performance tem muita importância nos romances policiais tradicionais, ou seja, para que um sujeito se torne criminoso, ele precisa de motivos reais e consistentes, já que teme a punição de um destinatário-julgador, mesmo acreditando que não será descoberto. Com isso, a motivação para o crime nos romances policiais tradicionais é sempre decorrente de uma paixão e é a partir dela que o sujeito detetive consegue encontrar a identidade do criminoso. Assim, um dos primeiros aspectos que o detetive verifica em relação à vítima são os motivos que o criminoso teria para assassinar e, conseqüentemente, os sujeitos ligados a tal motivação. Nos romances policiais tradicionais de Agatha Christie, os crimes eram cometidos, em sua grande maioria, em virtude de relacionamentos humanos mal resolvidos, ou seja, as motivações eram decorrentes de paixões como a ganância, o ciúme, a ambição, a inveja, a raiva. Os criminosos realizavam suas performances motivados pela busca de uma recompensa, tal como uma herança a ser recebida pelo assassino, um casamento que poderia ser realizado (ou não) com a morte da vítima, um segredo

que a vítima detinha e que precisava ser enterrado, já que comprometia a vida do assassino; enfim, para que o assassinato ocorresse, era necessário um porquê e um para quê (MASSI, 2011, p. 35-36).

O sujeito não comete um crime ou se torna um assassino absolutamente sem motivo. Todavia, para o desenvolvimento da narrativa, a busca de respostas sobre o passado do criminoso pode se tornar interessante, inclusive para que haja uma consistência ou um sentido na narrativa, de tal modo que os atos criminosos sejam, de certa forma, justificados. Essa justificativa, no entanto, não é absolutamente necessária, ainda que contribua para o encadeamento das células narrativas. O crime, por sua vez, é fundamental para o romance policial. Em certos casos, há mais complexidade nos acontecimentos anteriores ao crime, pois desenvolvem as motivações que fazem com que o criminoso o cometa, do que na solução do caso.

Nesse sentido, a figura do criminoso cresce em importância, fazendo com que a Literatura Policial contemporânea seja por isso caracterizada ou, no mínimo, carregue esse diferencial quando comparada à tradicional. Ademais, “nota-se uma preocupação dos autores contemporâneos em fazer um romance policial diferenciado, fugindo do estilo tradicional de Agatha Christie, por exemplo” (MASSI, 2011, p. 52), de maneira que há um jogo evidente entre a tríade presente nas narrativas policiais. As figuras do criminoso, do crime e do detetive aparecem modificadas em diferentes momentos ou, em outros casos, inclusive, são sequer mencionadas durante as narrativas. O detetive, por exemplo, no romance tradicional é sempre bem sucedido e o seu papel é, basicamente, reestabelecer a ordem social, descobrindo e punindo o criminoso; na narrativa policial atual, pode nem ser um personagem que trabalhe como detetive e, ademais, pode ser movido por forças não legais do ponto de vista jurídico, como a vingança e o ódio, de maneira que muitas vezes a punição não está dentro da lei, tampouco envolve a polícia ou agências de busca.

Um exemplo de personagem que não trabalha como detetive, porém acaba realizando uma busca minuciosa por respostas durante a narrativa é Robert Langdon, professor de simbologia em Harvard, presente em algumas obras de Dan Brown transformadas em grandes sucessos literários e cinematográficos. Algumas das obras são *Anjos e Demônios* (2004), *O Código da Vinci* (2004), *O Símbolo Perdido* (2009), *Inferno* (2013) e *Origem* (2017). Em todas elas, o personagem utiliza de seus conhecimentos em simbologia para conseguir as respostas necessárias para a resolução de grandes problemas. No seu livro mais conhecido, *O Código da Vinci*, por exemplo, o simbologista tem que correr contra o tempo a fim de salvar a vida de alguns cardeais que foram sequestrados durante um conclave. Não apenas nessa obra,

mas em todas as narrativas do autor, há uma urgência e um mistério que se encadeia em uma série de questões, de maneira que apenas alguém com conhecimentos muito apurados em simbologia e história poderia respondê-las e, por fim, solucionar os seus enigmas. Os romances policiais contemporâneos, em grande parte, desenvolvem uma narrativa de mistério e suspense que abarca quase toda a narrativa:

Os romances policiais contemporâneos conseguiram fazer coexistir a narrativa de mistério com a narrativa de desenvolvimentos paralelos mantendo o suspense em todo o enredo. Pode-se dizer, inclusive, que essas narrativas paralelas instauram o mistério em dois momentos: na performance do criminoso, que realiza assassinatos em série; na performance do detetive, que precisa capturar o criminoso para evitar novos crimes. Com isso, a oportunidade dada ao leitor de acompanhar os dois percursos, passo a passo, faz com que a expectativa também se dê de forma duplicada. Enquanto na narrativa linear o criminoso já realizou a sua performance, na narrativa paralela ela ainda está em desenvolvimento, podendo ser interrompida a qualquer momento pelo detetive (MASSI, 2011, p. 63).

Além disso, outro ponto que merece destaque nos romances policiais contemporâneos é uma estreita relação entre a ficção e a realidade. Nos romances policiais tradicionais, o leitor, frequentemente, sabe que tudo aquilo é fictício: personagens, crime, criminoso, enredo, entre outros; ao passo que nos romances policiais contemporâneos há a utilização de aspectos reais dentro da narrativa, de modo que os leitores compreendem sem dificuldades o contexto histórico das narrativas, por conhecer e vivenciar os acontecimentos ali descritos e outros crimes ou situações dessa natureza em seu cotidiano (MASSI, 2011). Há uma proximidade entre o leitor e as situações apresentadas pelo romance policial, pelo meio social enfrentado por ele hoje em dia. Isso ocorre muito mais atualmente do que nas produções literárias da era de ouro da literatura policial, onde a perspectiva de ficção ficava visível, tal qual a distância entre uma situação real de crime e o leitor.

Outro ponto que varia entre um romance policial tradicional e um contemporâneo é a figura do detetive. Tradicionalmente, o próprio detetive, não raro, demonstrava como chegou até o criminoso e explicitava seus passos. Havia, de certo modo, uma certa aura de inteligência ou de genialidade dada a eles, pois apenas eles conseguiam chegar até o criminoso, com métodos que nem sempre condiziam com o aceito pelo senso ético ou pela polícia, mas que surtiavam efeito, elevando ainda mais as suas vitórias e a sua fama frente aos criminosos e à população em geral. Contemporaneamente, é o leitor quem deve buscar os encaixes para as perguntas que envolvem a trama, de tal forma que a sua participação seja mais importante e mais solicitada para o desfecho da obra. Tornou-se comum que haja uma participação elevada do leitor na obra literária, o que não suprime o aparecimento de obras

com características clássicas; porém estas se encontram cada vez mais raras. Tratando da figura do detetive:

pode-se concluir que o detetive dos romances policiais tradicionais é uma personagem mais forte que o criminoso, por ser mais inteligente, mais competente e mais ágil, uma vez que ele supera a performance do criminoso fazendo com que ela perca o valor quando o sujeito é descoberto. O grande trunfo do criminoso não é apenas realizar o crime, mas sim manter sua performance em segredo, para não ser punido. O papel do detetive, por sua vez, é impedir a ação do criminoso descobrindo sua identidade e, com isso, pôr fim ao mistério. Isso significa, em outras palavras, que até o momento em que o criminoso consegue esconder a identidade, ele é protagonista da narrativa, mas, quando é encontrado, torna-se uma personagem secundária, fazendo do detetive o herói do romance policial; herói porque encarna os valores da sociedade e luta por eles (MASSI, 2011, p. 38).

O romance policial tradicional geralmente não contava com a expressão de sentimentos de ordem nenhuma por parte dos detetives. Isso os transformava em seres incompreendidos, solitários e os tornava, geralmente, incapazes de ter qualquer sentimento de compaixão pelas vítimas ou personagens envolvidas, de modo que aparentavam, frequentemente, estar em um patamar mais alto, acima de quaisquer sentimentos demasiado humanos, como a compaixão e a piedade. O próprio Sherlock Holmes é talvez o exemplo máximo dessa característica. Boileau e Narcejac (1991) afirmam que é comum que o detetive não se comova com cenas de violência exacerbada; entretanto, não é desumano, pois faz parte do seu trabalho não se deixar envolver emocionalmente com o caso em que está trabalhando, de modo que fica “estranho” ao que se passa no caso. O detetive contemporâneo, entretanto, se envolve sentimentalmente com a trama e, não apenas ele, mas a grande maioria dos personagens tendem a transparecer seus sentimentos, emoções e impressões dos fatos narrados. Este fato dá luz a uma profunda percepção psicológica dos personagens que estão envolvidos no crime.

O detetive do romance policial contemporâneo é um ser humano como qualquer outro, não tão recluso e incomunicável como os seus anteriores e encontrando problemas comuns a qualquer pessoa no seu cotidiano. O erro, a incongruência e a falha, dessa forma, rondam fortemente as conclusões desses personagens, pois não há, na grande maioria dos casos, uma precisão cirúrgica sobre a dissolução do crime, tanto quanto da culpa do criminoso. A narrativa toma um caminho onde a dúvida e as aberturas deixadas pelo escopo da obra povoam a mente do leitor, influenciando de maneira significativa a sua leitura. Se antes os detetives se vangloriavam pela sua precisão e pecavam pela sua reclusão, hoje demonstram compaixão pela vítima e pecam pela ingenuidade, pela emoção e pela pouca utilizada racionalização ou lógica. O detetive hodierno difere apenas em seu trabalho de um ser

humano normal, que poderia ser uma vítima ou um criminoso e sua capacidade intelectual não é mais elevada do que a de nenhum outro personagem:

o perfil dos detetives contemporâneos foi modificado, a começar pelo fato de eles, em sua maioria, não serem profissionais liberais, mas sim funcionários da polícia, investigadores. Em geral, não há um destinador-manipulador para o fazer do detetive e o sujeito é manipulado a realizar a investigação pela obrigação profissional de evitar novos crimes. Dessa forma, os detetives contemporâneos não possuem a competência necessária para realizar a performance investigativa e agem como se precisassem conquistar a confiança das pessoas interrogadas para adquirir informações sobre o crime, e não como se fossem autoridades policiais às quais os cidadãos devem explicações (MASSI, 2011, p. 91).

O que se observa é que o detetive do romance policial contemporâneo é tão humano quanto os demais personagens e suscetível ao erro. Essa característica, se deslocada para a narrativa policial tradicional, poderia causar problemas impensáveis, como a impunidade do criminoso, visto que eles zelavam pela eficácia e pela astúcia do detetive, um criminoso impune não era sequer admissível, sob pena da perda de credibilidade do investigador.

Na configuração mais atual dessa espécie de narrativa a impunidade pode acontecer porque não se encontra o criminoso, porque o número de casos a serem resolvidos, geralmente, é maior do que o número de profissionais para resolvê-los, ou por uma série de possibilidades, como o sequestro de algum envolvido, ou ameaças aos próprios investigadores e a suas famílias.

Dois exemplos possíveis disso são obras de Luiz Alfredo Garcia-Roza: *Espinosa Sem Saída* (2006) e *Na Multidão* (2007). No primeiro, o delegado Espinosa chega a deixar de lado oficialmente a investigação por haver muito trabalho na delegacia e poucas serem as respostas para o caso em questão. Trabalhou, então, de modo não oficial no caso, até encontrar provas que permitiam ser o caso reaberto. No segundo, o mesmo personagem, delegado Espinosa, alguns de seus auxiliares e suas respectivas famílias são ameaçados pelo criminoso, que nutria uma espécie de idolatria doentia pelo delegado desde criança.

Esses dois romances são exemplos da Literatura Policial brasileira; todavia, existem muitas outras produções não só nacionais que evocam esse tipo de situação. A investigação sobre a identidade e sobre a vida do criminoso acarreta riscos para os investigadores e, na literatura policial contemporânea, ocupa mais espaço dentro das narrativas do que a performance do detetive. A figura do detetive está envolta não apenas à investigação ou ao risco dela advindo no romance policial, mas também a algumas construções que dizem respeito ao enredo e que dele provém, como a passagem do desconhecido, da mentira em verdade, ou pelo menos em algo que permita uma conexão causal entre o seu início e o seu

fim. Dessa forma, embora haja uma protuberância sobre a ação do criminoso, é o detetive ou investigador que guiam a narrativa literária policial para uma construção de sentido.

Luiz Alfredo Garcia-Roza é um autor contemporâneo que muito bebe das raízes tradicionais do romance policial, mesmo que as subverta em certos momentos. Embora não narre as ações de um detetive, pois sempre liga à polícia os seus relatos, nos primeiros livros com o inspetor Espinosa, que posteriormente se torna delegado, delinea seus romances de uma forma um tanto quanto fechada estruturalmente, tal qual os romances policiais tradicionais. Além disso, deixa bastante perceptíveis as aparições da tríade comentada por Massi. Sempre há um crime e uma investigação que, nesse caso, é conduzida pelo personagem Espinosa. O criminoso é descoberto e punido, muitas vezes não no sentido legal, com prisão, julgamento e encarceramento, mas de outra forma, como com a própria morte, mortos pela própria polícia, por outros personagens da narrativa ou cometendo suicídio.

Na primeira obra de Garcia-Roza, *O silêncio da chuva* (1996), o desfecho se dá em uma cena de sexo entre Rose e Aurélio. Ele, amigo de Espinosa, ex-policial, que trabalhava fazendo investigações para uma grande companhia e que mantinha Rose como refém, querendo dela extrair informações. Durante um impensado ato sexual, Rose consegue sufocá-lo. Em outra obra, *Na multidão* (2007), o desfecho acontece com um ataque ao próprio Espinosa que, embora atingido por uma facada, consegue acertar um tiro no seu agressor. Em seguida, este é alvejado por mais uma bala, disparada pela arma de um dos assistentes de Espinosa, e comete suicídio em frente ao delegado, com um terceiro tiro no peito. Outro suicídio acontece na obra *Céu de origamis* (2009), quando depois de confessar dois crimes, o personagem Marcos Rosalbo, aparentando sérios problemas psicológicos pega sorrateiramente uma arma escondida e põe fim à própria vida antes que qualquer pessoa próxima possa fazer alguma coisa. Na obra *Bellini e o demônio* (1997) de Tony Bellotto, é a própria detetive Dora quem mata a criminosa com um tiro pelas costas quando esta já estava pronta para tirar a vida de Bellini.

Como se percebe, é comum que a punição para os crimes, no romance policial contemporâneo, seja a morte e não a prisão. Ainda que tenham, os romances citados, algumas semelhanças com os tradicionais, em muitos aspectos se permitem uma abertura para o novo, para alguns aspectos mais modernos que se moldam a partir de possibilidades que a própria realidade contemporânea sugere. A busca pelas respostas de grandes segredos ou por tesouros perdidos é também bastante encontrada na modernidade, buscas essas que resultam em não apenas uma, mas em várias mortes no caminho. Isso acontece com viés científico, místico ou

religioso, que configuram motivos para variados crimes e sustentam a alcunha de romance policial.

Além disso, essas narrativas policiais contemporâneas abordam questões paralelas à tríade vítima, assassino, detetive, como os sentimentos das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, etc (MASSI, 2011, p. 111).

Um exemplo bastante interessante e já citado que abarca também essas características é a obra *Na multidão* (2007), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, em que há uma constante reflexão sobre a vida dos personagens, das vítimas e do criminoso. Frequentemente, o leitor é levado ao passado dos personagens, refletindo sobre o andamento de suas vidas em outras épocas, buscando sempre saber um pouco mais sobre cada um e descobrir alguma situação que os tenha tirado do eixo, marcado para toda vida e que, de certa forma, justifique suas posições, seus modos de agir, seus anseios e medos atualmente. A fim de investigar o crime, faz-se necessária uma imersão bastante consistente sobre a história e a psique de cada personagem. Investiga-se, assim, não só o crime, mas também a mente e o passado por meandros psicológicos na narrativa. Nessa obra em particular, toda essa reflexão se dá na busca por respostas a um crime, aparentemente sem suspeitos, envolvendo uma série de personagens, que são com frequência sujeitos das suposições e reflexões do delegado Espinosa. As reflexões se tornam para ele mais próximas a cada momento, pois muitas são as ligações do possível criminoso com a infância do delegado, o que aumenta consideravelmente o sentimento de compaixão do delegado sobre o possível criminoso.

As investigações psicológicas são, para determinados romances policiais contemporâneos, tão profundas e importantes quanto as próprias investigações sobre os crimes. Não há, de fato, a necessidade de se fazer uma investigação psicológica sobre os personagens para que se conclua quem é o criminoso, porém isso se tornou bastante comum na contemporaneidade, não só na Literatura Policial, mas também em outros ramos da literatura.

A investigação psicológica é explorada em variados momentos na literatura e, na Literatura Policial, é um artifício bastante utilizado para o esclarecimento de crimes ou para a explicação sobre o comportamento dos personagens. Poder-se-ia afirmar que esse fenômeno da investigação psicológica na literatura policial tem alguma ligação com a psicanálise ou que por ela é influenciada de alguma forma; entretanto, para que fosse possível tal enunciado seria preciso uma pesquisa prévia, bem fundamentada, utilizando a psicanálise a serviço da análise literária. Mesmo assim, algumas ligações nesse sentido são de possível inserção. Não

impressiona que a literatura tenha bebido nas suas fontes, uma vez que também a psicanálise se utilizou em muitos momentos da análise literária para explicar e exemplificar os seus vértices teóricos. O romance policial tem pleno poder de explicitar, em vários momentos, aspectos da análise psicanalítica para a resolução de problemas ou conflitos dos personagens que puderam levá-lo a cometer tal crime.

George Burton (apud TODOROV, 1970, p. 95) afirma que o romance policial é construído sobre dois assassinatos. O primeiro, cometido pelo criminoso, que era consequência do segundo, em que ele próprio, o criminoso, é vítima do matador do detetive. Para ele, a narrativa policial é superposta a duas séries temporais, a dos dias do inquérito, que iniciam no crime e a dos dias do drama, que levam ao criminoso. Nesse sentido, o autor diz que existem duas histórias nessa literatura, a do crime e a do inquérito, e não há, exatamente, pontos de intersecção entre as duas:

A primeira história, do crime, nunca se confessa livresca e conta “o que se passou efetivamente”; é a história de uma ausência, cuja característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. A segunda história, do inquérito, explica “como o leitor (ou narrador) tomou conhecimento dela” (Todorov, 1970, p. 97) e, portanto, goza de um estatuto particular; ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece estar escrevendo um livro. Ela consiste em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história está ausente, mas é real e a segunda está presente, mas é insignificante; essa ausência na presença explica a existência das duas na continuidade da narrativa (MASSI, 2011, p. 34).

Poderia ser sugerido que as duas histórias ganham em complexidade, aperfeiçoando a sua capacidade de constituição e ornamentação da narrativa policial. Burton, certamente, não se enquadra dentro da perspectiva da tríade na Literatura Policial, apontada por Massi; no entanto, a sua perspectiva de que são duas as histórias do romance policial, abre as possibilidades de concepção do romance policial e se não permite fazer um contraste muito bem elaborado, pelo menos sugere a existência de novas possibilidades dentro da teorização sobre o romance policial. Além disso, o pensamento de Burton permite que se veja um vértice psicanalítico ou pelo menos psicológico dos personagens do romance policial, uma vez que o observa como contendo duas histórias dentro de uma mesma narrativa. Em alguns pontos, o que afirma Burton vai ao encontro da semiótica, pois,

A semiótica propõe um esquema narrativo canônico, um modelo de previsibilidade, que nos possibilita verificar, a partir da performance do sujeito, isto é, da transformação que ele opera na narrativa, por quais manipulações ele passou, quais foram as competências que ele precisou adquirir para efetuar tal ação e, por fim,

como ele vai ser julgado por ter realizado ou não o que lhe foi (auto)destinado (MASSI, 2005, p. 171).

Por essa maneira de pensar, a semiótica analisa, tal qual as tendências psicanalíticas na Literatura Policial, o percurso pelo qual passam os personagens das narrativas, sejam elas policiais ou não, dando ênfase nas competências necessárias para a mudança ou como base para a justificação de seus atos. Muito se assemelha essa proposição semiótica com a literatura policial contemporânea, em que muitas das ações dos criminosos são justificadas, justamente, por suposições ou explicações de ordem psicológica ou histórica, de maneira que essas se tornam meios propulsores das ações dos criminosos, a título de prova ou justificação.

Isso, por certo, não está claramente descrito ou explicado nas obras, de maneira que cabe mais ao julgamento do leitor, como construção posterior de causa e efeito, do que, propriamente, ao texto explicitar alguma coisa. A constituição da literatura policial contemporânea necessita muito mais da interação e da inserção do leitor na narrativa do que a tradicional. Pode-se afirmar, além disso, que a Literatura Policial se torna um jogo para o leitor, no qual ele se coloca no lugar do detetive, mesmo que inconscientemente, e busca resolver os problemas e encontrar o culpado e, para isso, precisa ficar atento aos meandros da narrativa, pois muitos encaixes e desencaixes podem fazer com que o leitor se engane e seja surpreendido na obra policial.

Um ponto crucial para qualquer busca que o leitor faça é a análise da cena do crime. Isso se dá de várias maneiras durante a narrativa e costuma indicar não só o culpado, mas também suspeitos que farão com que as buscas do leitor e do investigador não sejam produtivas. A verificação da cena do crime é interessante e, geralmente, é avolumada e bem descrita na narrativa, sobretudo quando há um assassinato envolvido, uma vez que a morte é seguidamente vista de forma espetacularizada tanto para o leitor, como para os demais personagens da trama. Em uma sociedade em que a violência atinge níveis cada vez maiores, não impressiona que os romances policiais abusem da violência nas suas narrativas e se utilizem com frequência da chamada criminalidade hard (LIPOVETSKY, 2005). Ademais, visto que grande parte da violência, nesse caso, é delineada para chocar, também se torna normal que os atingidos por ela não sejam apenas adultos, com uma condição de vida privilegiada, mas também a comunidade em geral:

Nesse contexto, os romances policiais contemporâneos apresentam crianças, mulheres e idosos como vítimas de criminosos violentos. Nos romances policiais tradicionais, isso não acontecia, de modo que as vítimas tinham condições físicas de

se defender, mas não o faziam porque não tinham a oportunidade e porque isso não era cabível ao enredo (MASSI, 2011, p. 109).

Notável é o esforço contemporâneo em trazer o enredo para mais próximo da realidade. Não que esteja o romance policial ligado em demasia ao que acontece na realidade contemporânea; porém fabricar romances policiais com pouca ou nenhuma ligação com o mundo de hoje o faria parecer, no mínimo, deslocado. Portanto, de certa forma, algumas características são necessárias aos romances policiais hoje em dia, como o uso da tecnologia para o crime e para a investigação, bem como a existência de uma equipe de investigação, contando com vários profissionais treinados para aquele trabalho. Outras características são o envolvimento amoroso entre as personagens, mesmo que não represente nada para o desfecho da obra; cenas de sexo explícito ou sugerido; diferentes formas de violência; homossexualidade; narrativas paralelas; enigmas religiosos ou místicos e, inclusive, referências a outros romances policiais, clássicos ou não (MASSI, 2011).

Um exemplo de autorreferenciação na Literatura Policial brasileira é Raphael Montes, que na sua obra *Jantar Secreto* (2016) cita de maneira sutil e praticamente imperceptível alguns acontecimentos de seu livro anterior, *Dias Perfeitos* (2014). O autor dá a impressão de que as duas narrativas estão acontecendo ao mesmo tempo e somente o leitor que já leu o seu livro anterior consegue perceber essa inserção e, mesmo assim, se fizer uma leitura desatenta pode não perceber. Montes toca em uma das características mais comuns dos romances policiais contemporâneos sem tratar dela de forma incisiva ou aparente, pois o faz também de modo muito sutil, fazendo denúncias sociais de variadas ordens; no entanto, é bastante plausível considerar toda a Literatura Policial como uma denúncia social, pois trata de questões sociais de uma forma ou de outra, mesmo quando se encontra com temas como o misticismo, a religiosidade ou quaisquer outros dessa natureza, não consegue se desvencilhar da alcunha da abordagem de questões sociais. O tamanho e a forma de referenciação a essas questões pode variar muito de obra para obra, tanto quanto a sua semelhança com o mundo real, uma vez que os romances policiais estão muito próximos do encontrado na realidade e são até “fidedignos” ao enfrentado pela sociedade cotidianamente.

Tendo em vista que o cotidiano é a base mais sólida para pesquisas policiais, um questionamento se instaura, inclusive sobre se a Literatura Policial acompanha o mundo do crime, tamanha a criminalidade enfrentada nos dias atuais. Evidente é que os romances policiais contemporâneos buscam sustentação em sinuosidades tecnológicas da modernidade, em que investigadores e criminosos se utilizam constantemente da internet, da tecnologia para cometer e para solucionar crimes. De certa maneira, com o auxílio da internet os crimes

ficaram mais elaborados, tanto quanto as investigações, ainda que em alguns casos, como o do delegado Espinosa e do detetive Bellini, criações de Garcia-Roza e Bellotto, os investigadores demonstrem bastante receio e habilidades praticamente nulas no quesito tecnológico, de maneira que são salvos por seus colegas, quando necessário.

A relação sugerida anteriormente entre a literatura e a realidade propicia o aparecimento de algumas formas mais fortes na Literatura Policial, pois tendem a assustar o leitor em demasia e a transformar o romance policial em uma narrativa do medo e do suspense. A utilização de tecnologias e uma certa influência do mundo real tendem a aproximar ainda mais o leitor daquela obra. Assim se caracteriza um outro grupo particular de romances policiais:

Conforme a denominação dada ao grupo, esses romances policiais podem ser considerados thrillers, já que são histórias de suspense que suscitam terror e medo nos leitores e utilizam dados científicos, policiais e tecnológicos reais, traçando narrativas mais perigosas e complexas do que os tradicionais romances policiais (MASSI, 2011, p. 148).

Os *thrillers* se caracterizam pelo despertar do sentimento de medo e não apenas dele, mas também do nojo, do asco, da náusea, da repugnância do leitor ao se deparar com certa cena na narrativa, sobretudo quando os assassinatos são descritos com muitos detalhes ou em situações em que exista alguma ação muito incomum que não esteja minimamente presente nas concepções prévias do leitor, tornando-as moralmente censuráveis, mesmo que inconscientemente.

O *thriller* se assemelha, em alguns aspectos, ao romance policial *noir*, que é caracterizado pelo fim do detetive cerebral e científico e, da mesma forma, do crime ocorrido em mansões ou castelos, em locais de certa forma refinados, como normalmente se encontra nos romances policiais tradicionais. Este mundo quase onírico é deixado de lado pelos autores dessa linha, visto que em suas histórias a marginalidade é bastante latente, bem como a presença de guetos sujos, onde vivem constantemente prostitutas, criminosos, policiais em decadência, personagens demasiado imorais. O desenvolvimento da narrativa tende a ser mais complexo e predominar um ambiente bastante sombrio e misterioso. Há uma tendência em se encontrarem detetives com problemas financeiros e de outras ordens, que fazem uso da violência e da rudez para solucionar os seus crimes. Os investigadores se assemelham muito aos marginais, inclusive na sua forma de agir (COMETTI, 2003).

De fato, o *thriller* e o *noir* carregam uma tensão muito grande e se aproximam no que condiz aos sentimentos de medo e de mistério. Os dois parecem desenvolver as narrativas em

meio a uma bruma escura que impede o leitor de conseguir enxergar exatamente as cenas, toda narrativa detém uma pitada de mistério e, inclusive, de destoamento no que condiz à clareza; entretanto, não se está querendo fazer uma análise dessas duas formas de romance policial, tampouco compará-las ou aproximá-las em suas características. Quer-se, apenas, citar algumas possibilidades de produção do romance policial contemporâneo, uma vez que ele se encontra em constante evolução e tanto o *thriller* como o *noir* são possibilidades bastante interessantes que se apresentam hodiernamente.

A evolução do gênero é observada já há algum tempo, Todorov (1978) afirma que os gêneros concordam com certas expectativas dos leitores e determinados modelos para os autores, de maneira que o autor de um romance policial sabe quais devem ser as características do seu texto e seguiu-las o máximo possível, ao passo que cabe ao leitor buscar no texto características que contemplem suas expectativas. Prioritariamente, a narrativa deve girar em torno de um assassinato, com autor desconhecido ou fugitivo. Tudo, para Todorov, deve ser previsível:

Os gêneros funcionam como horizonte de espera para os leitores e modelos de escrita para os autores, ou seja, constituem uma espécie de “dispositivo de sedução, porque facilita[m] o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora” (FIGUEIREDO apud MASSI, 2011, p. 107).

Há, decerto, um receio à mudança para a visão mais conservadora; entretanto, como visto anteriormente, muitas mudanças são visíveis se considerada a perspectiva clássica do romance policial sem que se tenha perdido sua essência primeira, que o geriu durante muitos anos e na contemporaneidade se apresenta de forma diversa. Na concepção que observa a evolução do gênero como um todo, as mudanças são mais bem aceitas. Não apenas na evolução ou nas modificações do gênero é que estão algumas das características mais importantes para a Literatura Policial nesse quesito, mas também por serem alguns desses pontos os que possibilitam uma análise mais contundente sobre esse gênero literário, ancorado na Estética da Recepção.

3 – INTERSTÍCIOS ENTRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA POLICIAL

3.1 – A questão da literatura menor

Assunto que ronda a Literatura Policial com frequência, a proposição que a enquadra em um segundo escalão da literatura e a restringe como uma força menor dentro das possibilidades apresentadas pelas produções literárias dos últimos séculos está tão arraigada na crítica que beira o senso comum. Não são poucos os estudiosos que manifestam certa reserva com a Literatura Policial, como se fosse ela uma produção sem sentido ou não possuidora das grandes virtudes presentes nas maiores obras literárias já escritas. Muitas vezes, como é comum acontecer no mundo hodierno, há a tomada de posições contra esse gênero literário, mesmo sem que haja uma leitura mais ampla dos romances policiais deste e de outros tempos.

Deveras, se espera que haja um parâmetro delineado para a análise de cada um dos gêneros literários. O crítico que avalia uma poesia utiliza uma gama de artifícios e argumentos que sustentam sua posição e, para isso, deve deter uma enorme carga de leitura desse gênero, construída durante anos em contato com essas produções. Quanto mais amplas forem as suas leituras e mais profundo for o seu conhecimento teórico sobre o assunto, mais apto estará para argumentar sobre uma obra poética, analisando criticamente cada produção e dando juízo de valor sobre o material que tem em mãos.

A Literatura Policial deve ser analisada com conhecimento, de tal modo que seja observada amplamente, de forma que seja possível usar ou criar parâmetros para a sua análise, considerando, também, que quanto maior o número de produções conhecidas, maior será o subsídio para um juízo de valor de qualquer ordem.

Não se está afirmando que todas as críticas aos romances policiais sejam infundadas e pequem em vários pontos, pois a avaliação unívoca sobre uma ou outra obra em particular pode despertar diferentes interpretações. Um romance apenas, no entanto, muito dificilmente pode responder por todo um gênero literário, uma vez que convivem com algumas especificidades em comum grandes obras literárias e obras consideradas supérfluas. Este capítulo buscará fazer uma análise da Literatura Policial, com base em alguns pressupostos da Estética da Recepção, analisando determinados aspectos de algumas obras policiais brasileiras contemporâneas.

Uma das principais críticas à Literatura Policial é a sua fixidez no que condiz à estrutura. Como já visto no capítulo anterior, existe uma tríade formada nos romances policiais que é composta, basicamente, por crime – criminoso – investigador. Toda produção literária policial se mantém, de alguma maneira, nesses três pontos. Em determinados momentos da história da Literatura Policial houve a preponderância de um deles. O romance pode dar prioridade aos métodos do detetive e só no final da narrativa explicitar quem fora o criminoso; pode focalizar a maior parte da narrativa na vida do criminoso, bem como nos motivos pelos quais foi levado a cometer o crime; ou também pode explicitar de forma avassaladora o crime em si, acontecendo, contando com muitos detalhes sobre o crime, entre outras possibilidades, de maneira que a investigação e o detetive fiquem em um segundo plano na narrativa. Percebe-se, pelo menos em um primeiro momento, que a movimentação da tríade existe e comporta um número grande de possibilidades para o romance policial.

O que pode incomodar, até certo ponto, é uma determinada padronização, pelo fato destes romances terem leitores assíduos que, costumeiramente, antes mesmo de lerem uma obra do gênero, esperam algo dela. Isso não significa que o leitor do romance policial não esteja aberto para novidades ou leituras fora do “padrão” esperado, mas que a sua forma, a sua força estrutural, para ele são importantes e que na sua opinião a experimentação nem sempre contém uma gota de genialidade:

Ao retomar a narrativa policial, a literatura contemporânea não está interessada em desviá-la de seu destino comercial ou em dissolvê-la em meio à livre pesquisa estética. Está interessada na apropriação de uma estrutura de gênero – que, desde o século XIX, vem funcionando como um sistema de convenções que circula entre a indústria editorial, o texto e o leitor – com o objetivo de estabelecer uma mediação entre a expectativa de um público mais amplo e a dimensão crítica e reflexiva da qual esta literatura de que se está falando não abre mão. Trata-se de um procedimento de negociação utilizado pelo escritor para se adaptar aos novos tempos, pouco afeitos às radicalidades e às rupturas (FIGUEIREDO apud MASSI, 2011, p. 159).

Não existe, exatamente, um acordo firmado entre escritores, leitores e editores sobre os rumos da Literatura Policial; entretanto, percebe-se que todos os envolvidos esperam alguma coisa em comum dessa literatura. Em uma comparação sem muitas pretensões: o leitor de José Saramago, antes mesmo de tomar contato com um outro livro do autor já espera, mesmo que inconscientemente, que a linguagem utilizada por ele seja igual ou, pelo menos parecida, com a que o tornou célebre entre os escritores contemporâneos. O mesmo acontece com João Guimarães Rosa, com os clássicos *Contos Gauchescos* de Simões Lopes Neto (1865-1916), e, poder-se-ia também dizer com a prosa poética das obras de Valter Hugo Mãe,

como, por exemplo, *A máquina de fazer espanhóis* (2011) e *Homens imprudentemente poéticos* (2016). Cada escritor detém algumas características na sua escrita que tendem a servir como influência para a leitura de suas outras obras. Quando esses pontos não se repetem em diferentes produções, torna-se menos plausível a espera pelo leitor das mesmas características nos outros escritos de um mesmo autor; todavia, quando essas características são encontradas em várias obras, o sujeito leitor terá uma resposta natural à leitura de outras narrativas do escritor em questão, esperando que elas se reiterem em algum grau.

É costumeiro que os romances policiais sejam enquadrados como uma literatura menor inclusive pelos seus escritores. Não raro, há a aceitação dessa “condição” frente aos pressupostos que a alocam nesse nível pela sua estrutura relativamente firme. Alguns aspectos ligados a essa perspectiva são bastante questionáveis. Quando se considera que a questão da estrutura é um problema, muito se perde na sua condição, enquanto obra literária que mereça ser lida e consumida sem quaisquer restrições. Os partidários da desestruturação, do desconstrucionismo em si, ou apenas da não observação da estrutura deixam, frequentemente, de olhar na direção correta quando encontram uma obra como é a policial, pois se prendem tempo demais na argumentação enferrujada sobre os malefícios da estrutura da obra e no quanto menos atrativa ou restritiva é para a narrativa tal estruturação. Deixam de analisar o conteúdo da obra em si por que ela está em um constructo clássico.

De fato, não é incomum serem encontrados textos ou relatos de pesquisadores, professores e alunos de cursos de pós-graduação em Letras afirmando não darem valor ou não gostarem do clássico pela sua estrutura ou pelas suas normas, que, de uma maneira ou outra, implicam restrições. Sob essa perspectiva, desconsiderar uma obra por sua estrutura acarreta esquecer que toda e qualquer base para a literatura ocidental tenha acontecido nos moldes clássicos, mais precisamente em epopeias, anteriormente comentadas, *Iliada* e *Odisséia*.

É praticamente impossível medir a influência dessas produções para toda a literatura ocidental. Da mesma forma, renegar-se-ia aos *Lusíadas*, de Camões (1524 – 1580), a alcunha de principal obra já escrita em Língua Portuguesa; o mesmo se aplicaria, na língua italiana, a Dante (1265 - 1321), com *A divina comédia*. As duas também são epopeias, e da mesma maneira são estruturalmente firmes e seguem, sobremaneira, com raríssimas exceções, as normatizações que o gênero determina. Nenhuma dessas características as fazem ser esteticamente menos valiosas do que outras obras, simplesmente por seguirem uma padronização. Muito embora seja necessário fazer algumas relativizações a respeito, essa proposição ilustra a relação entre as produções clássicas mais formais e o pensamento da desconstrução.

Não são poucos os trabalhos sobre essas obras e muitas mais que são consideradas clássicas ou estruturalmente estanques. Não apenas hoje, mas também durante os últimos séculos se estudou com afinco cada uma dessas narrativas. Isso demonstra que a firmeza da sua estrutura não interfere na sua qualidade literária. A estrutura dos poemas épicos não os transformam em algo impróprio ou até ilegível ao leitor comum. Geralmente são difíceis de ler; entretanto, essa é uma barreira que o leitor deve estar apto a transpor:

Epopéias são leitura difícil. O gênero morreu há muito, deixando inúmeras falhas e uns poucos monumentos grandiosos que representam épocas passadas da humanidade; por isso, é indispensável conhecer Homero e Virgílio, Ariosto e Spenser, Camões, Tasso e Milton. Mas é mais fácil admirá-los do que gostar deles. Se desaparecessem todas as imposições da escola e da convenção de uma “cultura geral”, teríamos de confessar que as grandes epopeias são hoje pouco legíveis. É preciso estudá-las; teremos de admirar inúmeros pormenores geniais e o plano grandioso; mas é impossível lê-las assim como se lê uma obra de literatura viva (CARPEAUX apud DANTE, 2009, p. 7).

Carpeaux cita alguns fatos importantes: o gênero está morto; são obras de leitura difícil e, de certa forma, até ilegíveis nos dias atuais; muitos dos projetos de poemas épicos grandiosos se transformaram em fracassos; poucas e importantes são as obras que ultrapassaram o crivo do tempo; nem todo leitor acostumado com a literatura viva e corrente consegue dar conta de um poema épico. Às epopeias está ligada uma série de características que são, grosso modo, de alcance difícil tanto para leitores quanto para escritores. Há grandes desafios para um autor de epopeias, pois também são muitas as especificidades com as quais deve trabalhar para que possa enquadrar a sua obra dentro do gênero. Não impressiona que muitas das tentativas de escrita de poemas épicos, como cita Carpeaux, tenham sido mal sucedidas.

A questão sobre a real necessidade de haver tantas normas e estruturações para o gênero não encontra muitos argumentos, pois, uma vez que a constituição de um poema épico está dentro dessas normativas, abri-las ou possibilitar que existam exceções em demasia desconfigurariam toda a construção do gênero. Ainda assim, a questão das dificuldades para o escritor serem tão grandes quanto as existentes para o leitor, torna a epopeia um caso interessante dentro da literatura, pois os desafios existem para os dois envolvidos, respectivamente, na construção e na leitura do poema. O escritor se encontra dentro de uma estrutura que precisa do seu sucesso para que consiga, de fato, apresentar uma obra literária interessante, construída dentro das especificidades estruturais do gênero.

Isso não se aplica apenas ao poema épico; entretanto, serve como exemplo, pois talvez seja este o gênero literário que mais desafie os escritores no que condiz à estrutura e aos seus

aspectos característicos. Semelhante situação acontece com os romances, onde prioritariamente se encontra a Literatura Policial:

Uma das críticas mais recorrentes aos livros de detetive diz respeito à forma: as tramas policiais são sempre restritivas, apostam nos mesmos elementos, como num jogo em que regras devem ser respeitadas e, conseqüentemente, as possibilidades criativas tendem ao esgotamento e ao clichê. Nada menos justo. Sonetos são poemas de forma restritiva e nem por isso são desprezados. Música sinfônica tem sua estrutura relativamente estável e ninguém dirá que é ruim por isso (NOGY, 2017, p. 168).

Em uma perspectiva segundo a qual a falta de forma é valorizada em demasia, pode-se supor que exista um problema sobre o que seja uma avaliação do conteúdo escrito. Nos poemas épicos, da mesma forma que uma epopeia deve estar dentro da estrutura necessária e esperada e, ainda assim, ser avaliada pelo conteúdo estético e literário que apresenta, quando se observa uma obra com vistas apenas à falta de forma, norteia-se o estudo para a deformidade e não necessariamente para o texto literário. Abre-se uma possibilidade de avaliação de um quesito que, classicamente, não tomaria tanto tempo dos críticos, visto que as obras obedeceriam a uma padronização.

Quando a experimentação é mais importante que o conteúdo literário em si, há que se buscar uma nova carga teórica para análise, seja ela ancorada no desconstrutivismo, seja ela provinda de buscas pós-modernas, seja ela baseada na revolução digital ou pela realidade do século XXI. Não há problemas quanto à pesquisa teórica para subsídios para os textos dessa natureza. Pensa-se, entretanto, que observar um texto apenas pela sua deformidade ou experimentação não contribui para uma análise literária mais eficiente. Se a literatura é primordialmente constituída de um texto que detêm mais de uma interpretação, exaltar um determinado texto apenas por ser ele incomum ou experimental não pode basear um juízo de valor ao mesmo. Afirmar que um texto é interessante ou importante por ter novas características ou, ligar suas interpretações apenas a uma possibilidade trata de maneira muito pobre a escrita literária, como se essa fosse uma descontinuidade sem rumo:

Construir uma obra de arte exige certo princípio de repetição ou recorrência: é o que confere ritmo à música e padrão à pintura. A literatura, como vimos, tem muito isso de identificar o mundo humano com o mundo natural em torno e buscar analogias entre os dois. Na natureza a mais óbvia repetição ou recorrência é o ciclo. O sol atravessa o céu, cede vez à escuridão e então volta a despontar; as estações sucedem-se da primavera ao inverno, para retornar à primavera; a água corre desde a fonte até o mar, regressando na chuva. A vida humana vai da infância à morte e recomeça num novo nascimento. Um sem-fim de mitos e história primitivas, então, vinculam-se a esse ciclo que se estende como uma espinha dorsal através da vida humana e da vida natural (FRYE, 2017, p. 42).

Uma espinha dorsal é basicamente o que afirma Frye. Segundo a própria explicação do autor, tudo contém um ciclo relativamente estável e seguro, de maneira que poucas são as modificações. Quanto à Literatura Policial nesse meio, não se crê que mudanças drásticas acontecerão em sua estrutura; no entanto, existem muitos exemplos de que as possibilidades são extremamente variadas. Além disso, como visto acima, a estrutura não impede que existam obras de grande valor estético.

Outra questão abordada por Frye no excerto é a relação da literatura com o mundo humano e com o mundo natural, buscando analogias entre os dois. A perspectiva de que há uma relação entre literatura e realidade é relativamente aceita pela grande maioria dos estudiosos. Porém, voltando ao fato de a crítica, por vezes, considerar a Literatura Policial como menor, pode-se pensar que isso aconteça justamente por existir um cerco desenhado previamente, que relaciona crime, criminoso e detetive e está presente na absoluta maioria das narrativas desse gênero. A consideração de que os romances policiais são restritivos e não permitem que se trate das mais variadas angústias dos seres humanos ou não conseguem abordar uma série de outras possibilidades é comum. A restrição, nesse caso, não fica só na estrutura, mas também se sobrepõe aos assuntos de possível tratamento dentro da narrativa policial.

Até que ponto a firmeza na estrutura e a necessidade da tríade na Literatura Policial restringe na abordagem de determinados temas é de complicada afirmação; não obstante, se praticamente todas as concepções literárias convergem na aceitação de que as células narrativas acontecem com base em algum conflito, há que se pensar que esses conflitos se dão de diferentes maneiras e sejam retratados de modo particular em cada romance, bem como proporcionem ocorrências das mais diversas, durante e após os conflitos. Pensando sobre os conflitos para a literatura, será possível ver que a grande maioria deles é provinda de uma série de sentimentos ou situações que se repetem nas mais variadas produções. Alguns deles são o amor, o ódio, os ciúmes, a ganância, a vingança, a inveja, o orgulho, a angústia, a relação com o passado, entre outros. O que varia é a forma com que o autor tratará esses assuntos em seus escritos e qual a dimensão que isso tomará na narrativa.

Todos esses pontos e muitos outros podem, de uma maneira ou outra, configurar motivos para crimes e estarem presentes em romances policiais. Muitas das restrições dadas à Literatura Policial quanto à sua abordagem de temas outros que não sejam crimes estão equivocadas. Grande parte das narrativas policiais dão um espaço considerável para o crime e para a resolução do mesmo; porém, como visto anteriormente, há produções que valorizam

bastante a história dos personagens e os motivos pelos quais são levados a cometer um ou mais crimes, dando vazão à discussões das mais variadas vertentes sobre os personagens, sobre a vida, sobre o que os circunda e a história que carregam, de tal forma que abordam alguns dos diferentes temas acima tratados tal qual os romances de outros gêneros. A fundamentação primeira sobre do que trata a literatura não é um argumento confiável quando se afirma que este ou aquele gênero é menor. Todas as possibilidades são iguais, cabe mais à destreza e à capacidade do escritor abordar um determinado tema do que às especificidades estruturais de um gênero. A própria crítica, desde o início dos tempos construiu apenas suposições sobre o assunto:

A história da perda e reconquista da identidade é, a meu ver, o arcabouço de toda a literatura. Nela se insere a história do herói de mil faces, como o chama um crítico – o herói cujas aventuras, morte, desaparecimento e casamento ou ressurreição constituem os pontos focais do que depois se torna a tragédia, a sátira e a comédia na ficção -, bem como os estados emocionais que se manifestam em formas como o gênero lírico, que normalmente não conta uma história (FRYE, 2017, p. 48).

Há, ainda, divergências das mais variadas ordens sobre as bases da literatura, seu arcabouço, como afirma o autor. As possibilidades são múltiplas e disformes quanto aos temas desenvolvidos, de tal forma que esse argumento não cabe como sustentação para uma defesa de que a Literatura Policial esteja ou não em um patamar menor, se comparada aos outros gêneros literários.

A designação de literatura menor ao gênero policial pode interferir em muitos aspectos para o desenvolvimento dele; entretanto essa é uma alcunha obtusa, dada em outros tempos, principalmente a alguns autores ou textos que se sobressaíam, porém não eram muito aceitos pelos círculos literários. Observando a palavra *menor*, pode-se ver que a sua colocação em sequência encadeará outra palavra, de sentido oposto, de tal modo que o *menor* vira *enorme*, da seguinte forma: menormenormenorme. Encontra-se, dessa forma, um paradoxo, pois, uma designação que antes apontava para um descrédito agora se desenha como uma ideia dúbia, que apresenta outra leitura, de exaltação.

A Literatura Policial não está aquém de outras formas de escrita, bem como de experimentações. Atualmente, não são poucos os autores de romances policiais que trabalham com base em algum tipo de novidade. Isso não significa que haja uma retraída total da conhecida estrutura do romance policial:

A ciência, à medida que avança, vai aprendendo cada vez mais sobre o mundo: ela evolui e aprimora-se. Um físico contemporâneo sabe mais de física do que sabia

Newton, ainda que não seja um cientista tão notável. Já a literatura começa com o modelo possível da experiência, e o que ela produz é o modelo literário que denominamos clássico. A literatura não evolui, não se aprimora, não progride. Talvez dramaturgos do futuro venham a escrever peças tão boas quanto Rei Lear, embora muito diferentes, mas a arte dramática como um todo jamais superará Rei Lear, que ocupa o seu topo, assim como Édipo Rei, escrito dois mil anos antes: ambos continuarão modelos de escrita dramática enquanto perdurar a espécie humana (FRYE, 2017, p. 20).

Frye enfatiza uma questão importante. As alterações em uma forma literária, por vezes, são confundidas com evoluções. Mudanças são absolutamente normais; entretanto, se forem observados os exemplos anteriores, não se pode achar que os romances contemporâneos são melhores ou mais bem elaborados do que os poemas épicos porque estes são antigos, ou um gênero morto, como afirma Carpeaux. O que importa é perceber que padrões podem se repetir ou não, construir belas obras literárias ou não, e que o sucesso na escrita de uma obra mais recente não apaga nem restringe obras passadas. As modificações em alguns padrões seguem as mesmas perspectivas. A construção de uma obra literária, principalmente nos dias atuais, tende a subverter algumas das padronizações clássicas. No romance policial brasileiro contemporâneo, Raphael Montes é um exemplo, uma vez que seus livros são relativamente inovadores. Não há, explicitamente, uma investigação com policial ou detetive; porém os crimes são cometidos e narrados de forma particularmente perturbadora.

Posteriormente, as obras de Montes serão melhor observadas; todavia, o que importa, neste momento, é voltar à concepção que enxerga na Literatura Policial uma literatura menor por haver uma firmeza estrutural e, refutá-la com as próprias obras desse autor, que podem, inclusive, ser concebidas como não policiais, por leitores desatentos, justamente por sua proposta de uma estrutura incomum, pelo menos no Brasil. A falta de mudança, logo, não é mais um problema quanto a essa questão.

Se o problema com a menoridade da Literatura Policial não se encontra na sua estrutura, pois observa-se a sua importância, também não se encontra na impossibilidade de abordagens que não a determinação do crime, pois sua constituição tem variado bastante. Da mesma forma, esse constructo menor não pode se encontrar no engessamento às experimentações, uma vez que são inúmeros os autores que publicam narrativas policiais inovadoras. Tornam-se, nesse segmento, exíguas as possibilidades de classificação da Literatura Policial em um segundo escalão literário. Talvez esse preconceito, em breve reflexão, poderia surgir pela grande aceitação desse gênero literário com o leitor comum:

Apesar do sucesso incontestável da literatura policial no mundo inteiro, muitos eruditos torcem o nariz para o gênero, que continua fora dos cânones literários. A origem modesta das histórias em revistas de papel barato, associada à desaprovação da elite intelectual – que considerava o romance policial uma subliteratura incapaz de levar o indivíduo à reflexão e destinada ao consumo rápido de pessoas “incultas” - contribuíram para reforçar uma postura preconceituosa (COMETTI, 2003, p. 1).

Cometti aborda um ponto crucial no que toca à desvalorização da Literatura Policial. As tramas desse gênero, até tomarem uma proporção considerável, eram produzidas e distribuídas de modo barato, dando mais importância para o conteúdo escrito do que para a materialidade da literatura em si. Até certo ponto, era de se esperar que alguns eruditos, acostumados com as melhores e mais caras publicações, não se sentissem confortáveis em admitir que uma literatura provinda dos meios mais baixos da sociedade, sobretudo nos Estados Unidos, onde as primeiras publicações policiais se deram em revistas de baixa circulação e tomaram uma amplitude gigantesca, tendo um alcance e uma abrangência tão grande quanto os livros por eles venerados. Nesse sentido, ainda que a Literatura Policial tenha provindo de Poe, no século XIX, a vertente americana do gênero teve seu início para o leitor comum de maneira bastante orgânica, sem muitos investimentos ou aparatos técnicos. Cresceu, entretanto, pelo apelo do público.

A acusação de que é uma subliteratura que não leva os leitores à reflexão já foi, parcialmente, comentada; porém, como o autor afirma, também contribui de maneira muito forte para um preconceito que atravessou o último século. Nesse patamar, também é comum que se desvalorize a Literatura Policial por ser considerada de consumo rápido, como se uma boa produção devesse, obrigatoriamente, ser atravancada e poluída. Como bem argumenta Góes (2005, p. 33):

Diversos membros da academia alegam que se trata de uma literatura de entretenimento presa a regras e fórmulas pré-estabelecidas. Essa explicação poderia ter algum valor se fosse aplicada apenas a clássicos como Conan Doyle e Agatha Christie. No entanto, a busca de linguagens cada vez mais elaboradas, a inclusão de novos elementos – às vezes históricos, outras vezes políticos – e as tentativas bem-sucedidas de esboçar melhor os sentimentos dos personagens enfraquecem esse argumento.

A Literatura Policial consegue permear uma série de outros caminhos que não os conhecidos pelas produções de Doyle e Christie. Fica bastante claro que os autores, sobretudo contemporâneos, têm trabalhado com uma concepção diversa do roteiro célebre e conhecido dos dois autores, propondo novas possibilidades para a Literatura Policial, como o *thriller* e o *noir*.

No entanto, é possível pensar que essa rusga de acadêmicos em aceitar a Literatura Policial provenha tanto da sua origem pouco nobre, quanto da sua grande aceitação por parte do público. Até que ponto a qualidade literária é medida pela restrição dos seus leitores é difícil mensurar; todavia, certo é que há, costumeiramente, um preconceito com o popular, com a literatura que movimenta milhares de leitores e interessados, com o gosto estético do homem não culto. O julgamento do homem comum quanto a uma determinada obra será diferente do julgamento de um crítico, isso não faz com que todo o conteúdo lido e apreciado de maneira popular seja desprezível ou não tenha valor estético. De outro modo, não se pode negar que grande parte do consumido popularmente carregue problemas estéticos, independentemente da materialidade daquela obra de arte. Interessante, também, perceber como o termo popular é ligado a argumentações de pouca relevância. Andreazza (2017) afirma que a literatura popular é, de fato, uma expressão maravilhosa, mas que deveria ser muito pouco utilizada, uma vez que toda literatura deveria ser popular.

Em ensaio irônico, Nagy (2017, p. 199) reflete sobre a soberba relacionada à literatura, quanto à dificuldade das grandes obras, que são leitura obrigatória e, frequentemente, não lidas, e contrasta com leituras sem um aparato acadêmico e a aprovação da crítica literária, pouco usuais na teoria, porém normalmente muito lidas:

Dentre os mandamentos, um dos mais importantes é aquele que regula a publicidade dos livros relidos, mas nunca lidos; dos livros lidos, mas nunca confessados; dos livros efetivamente lidos. Estes últimos não nos interessam: em toda religião há os que de fato a praticam – aborrecidas exceções à regra. São, entre os leitores, aqueles que leem o que dizem ter lido. Os segundos são todos os que leem livros de que se envergonham: os livros de aventura, os livros com muitos diálogos, os livros muito curtos, os livros com muitas figuras, os livros policiais, de terror e suspense, os livros de autoajuda, os livros conspiratórios.

O autor explicita, de forma anedótica, a vergonha dos leitores ao ler a Literatura Policial, deixando clara não apenas uma relação de minoridade para com o gênero, mas um acordo comum entre leitores, editores e até escritores quanto a essa classificação. Isso é um problema tão grande quanto a não leitura das grandes obras da literatura, tema abordado por Nagy. Não impressiona que em outro ensaio, o autor tenha seguido uma linha de pensamento bastante interessante sobre a Literatura Policial:

A literatura de mistério, de detetive ou policial é não apenas divertida, mas é muito mais interessante e bem-feita do que boa parte do que se publica e se anuncia como “alta literatura”. Desde que estruturalistas anunciaram a morte do autor e o autismo da linguagem, num jogo metalinguístico destinado a ocupar professores universitários e a distribuir cargos acadêmicos, o que temos como literatura séria

pode se tornar, com frequência, uma espécie muito particular de sofrimento (NOGY, 2017, p. 167).

Não se entrará no mérito do que o autor chama de jogo metalinguístico, apenas se ressaltará a importância dada por ele à literatura de mistério, de detetive ou policial. Deveras, o que o excerto determina é uma tendência de que o leitor seja atraído muito mais por romances dessa natureza do que por outras produções.

Afirmar que o romance policial detenha problemas estéticos por ter um grande apelo de público e por não estar protegido dentro das portas da academia é perigoso, principalmente quando não se está analisando uma obra em particular, um autor ou um grupo de obras, mas fazendo inserções empíricas sobre o gênero. A Literatura Policial contém várias especificidades, entretanto é tão detentora de valor estético quanto qualquer outra pelos vários aspectos aqui já levantados.

Além disso, angariando um novo escopo de pensamento para o raciocínio do leitor durante seu contato com um romance policial, poder-se-ia pensar que há alguns elementos, no mínimo, interessantes. Durante a leitura de um romance policial, antes que se entre mais precisamente no âmbito da interpretação e das possibilidades dadas ao leitor pelo texto, há que se precisar que na Literatura Policial o leitor tem menores chances de se deixar passivo diante do texto. Isso acontece pela constante busca de pistas, pela coleta de informações dentro da narrativa, que podem ser ou não confirmadas e que, realmente, o fazem agir como um detetive na busca por respostas. No caso da Literatura Policial, a busca por pistas e pelo preenchimento de lacunas não se dá apenas de uma maneira empírica ou axiomática, de forma que acontece de maneira conjunta com a trama, uma vez que essa, geralmente, se desenvolve na busca de pistas pelo crime. Boileau e Narcejac, no entanto, afirmam que “A investigação poderá descobrir as pistas deixadas pelos criminosos; não poderá nunca, por não poder alcançar seus motivos, fazer a prova definitiva de sua culpabilidade” (1991, p. 16). O leitor, tanto quanto o detetive, busca saber quem é o criminoso antes mesmo do personagem a quem cabe essa incumbência. Isso não delimita, de forma alguma, uma maneira de competição entre leitor e detetive, tampouco uma certeza de assertividade, mas faz com que não exista passividade na atitude do leitor frente ao texto. Sendo assim, o movimento de tentar achar e encontrar as soluções para os enigmas podem, de certa maneira, fazer com que inclusive o raciocínio lógico do leitor seja desenvolvido ou, pelo menos, exercitado durante a leitura.

Depois de algumas reflexões sobre características que servem como argumentos para quem defende que a Literatura Policial é, de fato, uma literatura menor, observa-se que, senão todos, praticamente todos eles podem ser refutados, demonstrando que, de uma maneira ou

outra, grande parte das concepções sobre o romance policial ou qualquer outro gênero são, dificilmente, baseadas na leitura dos romances, caminhando mais sobre o senso comum do que sobre a leitura literária. Independentemente, toda e qualquer decisão ou julgamento sobre uma obra de arte é recolhida em alguma proporção sobre questões subjetivas. De certa forma, defender apenas alguns aspectos ligados à Literatura Policial pode ser útil para o leitor, o crítico que terá contato futuro com o gênero em algum momento; por outro lado pode não surtir efeito.

Há muitos motivos que podem servir como justificativas para tamanha aceitação do romance policial, que servem também como atrativos ao leitor, mesmo que de forma implícita. Embora a ligação entre o leitor e a obra literária seja particular, é possível estabelecer algumas breves padronizações:

No pós-escrito a *O nome da rosa*, eu disse que gostamos de histórias policiais porque fazem a mesma pergunta formulada pela filosofia e pela religião: “Quem fez isso?”. Mas isso é metafísica para um leitor do primeiro nível. O leitor do segundo nível tem perguntas de uma ordem maior: como devo identificar (conjecturalmente) ou até mesmo como devo construir o Autor-Modelo para que minha leitura faça sentido? (ECO, 1994, p. 121-122).

Eco pode não responder exatamente o porquê do gosto pela Literatura Policial, mas dentro das suas perspectivas aborda, sem dúvida, muitas questões e angústias relacionadas ao leitor, de tal modo que consegue percebê-lo se não perfeitamente, ao menos de forma um pouco mais clara. O fazer sentido, no romance policial é importante para o leitor, para que consiga trabalhar como um leitor-investigador e contrastar o seu trabalho de busca com o do detetive do romance em particular. Esse fato comprova o argumento de que o leitor do romance policial não se deixa passivo tão facilmente e, não apenas isso, demonstra que a relação entre a narrativa e o leitor pode ser de troca. Ao mesmo tempo em que a narrativa leva o leitor à busca por respostas a partir das pistas explícitas ou não lá encontradas, o leitor responde quando as segue, buscando uma ligação visível entre as pistas e o criminoso ou rejeita-as, saindo daquela atividade de busca e duvidando do conteúdo escrito, contrastando sua visão com a visão do narrador. Quando o embate está formado, provavelmente haverá apenas uma resposta, o que fará com que o final da narrativa seja conclusivo. O leitor, por sua vez, consegue observar uma ligação lógica entre as conexões estabelecidas para a solução do crime e punição dos criminosos. Caso o leitor discorde, poderá ele achar que o detetive ou investigador errou no seu trabalho e, caso se sinta confortável, poderá buscar ele próprio uma combinação atrativa de fatos, construindo não uma nova narrativa, mas uma nova

investigação, em que a inversão de alguns elementos da narrativa que levam ao resultado da procura são possíveis.

Essa atividade do leitor é fundamental para a Literatura Policial; entretanto, muito do que surge a partir dela se baseia na recepção que o leitor tem da narrativa. Não há como regular toda a resposta dada a partir da leitura de uma obra literária, tampouco como saber pela narrativa se o romance será prioritariamente lido de forma ativa ou passiva; todavia, algumas prévias conclusões sobre a interpretação e a recepção podem ser dadas, ainda que de forma não oficial, tendo em vista todo o contexto encontrado anteriormente pelo leitor, seja na sua realidade, seja na sua caminhada como leitor.

Ademais, muitas das pesquisas sobre leitura no Brasil e no mundo demonstram uma relação bastante intensa do leitor com a Literatura Policial. Certas são algumas rugas de críticos com o gênero, na sua grande maioria, por motivos rasos de fundamentação. Entretanto, essa distância entre as produções do gênero e a crítica, que ocorrem em alguns casos, sobretudo em críticas mais antigas, não desmerecem a narrativa policial. Construções críticas não impedem que haja sucesso da produção artística. Ainda que tenham o propósito de realizar uma certa triagem no que é publicado, nem sempre conseguem fazê-lo, pois a proximidade com a produção do seu tempo dá margem à dúvida. A crítica é tão importante quanto a própria literatura, uma vez que é parte determinante dela.

Apenas para exemplificação, se não houvesse o crivo da crítica em uma perspectiva geracional, ter-se-ia que ler absolutamente todas as obras já produzidas na história e tirar conclusões próprias, uma a uma, reunindo um arcabouço gigantesco de narrativas, mescladas entre obras excelentes e péssimas. Sem dúvida, o tempo perdido para uma jornada dessa seria grande e a produtividade dessas leituras muito aquém do ideal. Muitas boas obras literárias podem ser esquecidas, de modo a ficarem escondidas por muito tempo; no entanto, buscas dessa natureza, de narrativas que são ou foram deixadas de lado por algum motivo e trazê-las à tona é trabalho para pesquisadores, de tal maneira que, ao leitor comum, essa varredura na produção livresca de muitas épocas se torna algo inviável.

De fato, a necessidade da crítica é evidente para a história da literatura. A própria teoria literária, na qual a escola de Constança pode se enquadrar, de certa forma, como uma produção crítica da literatura, ou ao menos como uma produção teórica que evidencia um alicerce crítico bastante evidente, pois, a Estética da Recepção ou realiza um filtro nesse sentido, ou busca se utilizar da crítica já produzida nas gerações anteriores. A teoria da recepção tende a confirmar, dentro de suas especificidades, algumas qualidades do gênero policial.

Como explicitado antes, pensa-se que o gênero policial não é desproporcional ou menor do que outros em quesito nenhum, resguardadas as suas particularidades. Essa literatura pode ser sujeito de qualquer análise, principalmente no que tange à questão formativa do leitor. Nesse ponto, ao menos uma questão fica ironicamente aberta, em paralelo: por que a Literatura Policial ainda é considerada uma literatura menor?

No que tange ao espaço dado por editoras à Literatura Policial, é perceptível que, ainda que busquem a obtenção de lucro, alocam um espaço considerável ao gênero. Há editoras especializadas na publicação de obras nacionais ou internacionais desse ramo da literatura. Outras, por sua vez, organizam seus catálogos com a Literatura Policial configurando séries especiais ou, no mínimo, um nicho de vendas interessante. A produção livresca nesse ramo sempre foi profícua e, querendo ou não, caracterizou uma vertente rentável para editoras.

Entretanto, mesmo com um apelo público visível, pode-se considerar que o Brasil ainda não é um grande produtor de autores policiais, principalmente quando se observa a exportação dessa literatura. Ainda há muito espaço para que o gênero cresça e se desenvolva no país; todavia, é possível observar que alguns autores estão se destacando e ganhando um público internacional, sendo reconhecidos e traduzidos para muitos países onde a Literatura Policial constitui um movimento consistente há anos. De fato, só muito recentemente, na década de 1990 é que se começou a pensar na Literatura Policial brasileira como um movimento mais organizado. Isso não significa que não existiam produções do gênero antes disso, mas evidencia que houve uma certa dispersão dessas produções.

Não se pode afirmar que isso aconteceu apenas pelo fato de a crítica literária e da academia terem demorado a aceitar a Literatura Policial como objeto de pesquisa. Muitas podem ser as causas dessa demora na constituição de um movimento literário com base na narrativa policial; no entanto, essas possibilidades não serão discutidas aqui, embora a inserção dos romances policiais no Brasil já tenha praticamente um século, e tenha se dado de modo muito peculiar:

a primeira narrativa policial genuinamente brasileira foi *O mistério*, que resultou do esforço coletivo de quatro pessoas: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. A obra foi publicada em capítulos pelo jornal *Afolha* a partir de 20 de março de 1920 e editada em livro no mesmo ano. Cada autor escrevia um capítulo e o seguinte prosseguia daquele ponto sem nenhum planejamento prévio, nem possibilidade de revisão final. Tal aspecto conferiu a essa história um caráter lúdico, quase de irresponsabilidade e de brincadeira (REIMÃO, 2005, p. 16).

A obra da qual Reimão fala, de certa forma, foge um pouco à regra da constituição tradicional do romance policial, pois evidencia uma certa displicência ou desenfado com o ato da escrita e com a literatura em geral. Entretanto, demonstra que houve produções policiais desde o início do século passado no Brasil, que não necessariamente estão escondidas ou perdidas em bibliotecas ou sebos. O importante, nesse caso, é evidenciar que nos últimos vinte anos o país obteve um aumento considerável no que tange não apenas ao que é produzido no gênero, como também no que é exportado.

Raphael Montes e Luiz Alfredo Garcia-Roza são exemplos dessa maturação, por assim dizer, da Literatura Policial brasileira. Montes teve traduções de seus livros para mais de vinte países, e Garcia-Roza também é bastante conhecido fora do Brasil. Assim, com o passar do tempo, não impressiona que alguns autores, que já tem uma notoriedade grande no país, estão atingindo o público de outras partes do mundo.

A irônica questão sobre o lugar menor do romance policial para a crítica e para os estudos literários, de fato, sequer deve ser respondida ou ganhar alguma representatividade. Visto que uma pequena argumentação foi elaborada para a sustentação da Literatura Policial como produção primeva, crê-se que o fomento da leitura do romance policial, angariado pelas concepções dos teóricos de Constança e o próprio sucesso comercial do gênero servem como pilares para o arrimo dos seus valores. Mesmo que muitos já tenham estudado de maneira séria sobre a Literatura Policial, ainda há muito a ser feito para que a Literatura Policial não fique presa às algibeiras teóricas e críticas da literatura brasileira. Milhares são as possibilidades e os caminhos para estudo do romance policial em um âmbito acadêmico, seja com base teórica, seja em análises práticas. A Literatura Policial manifesta plenas condições para estar em evidência, sendo lida e estudada, não mais permanecendo na escuridão do esquecimento. Em verdade, há muitos horizontes a serem expandidos.

3.2 – A Recepção Estética do Romance: da literatura menor ao primeiro plano

No constructo estético da Literatura Policial há singularidades e preponderâncias já comentadas e, para a sequência do trabalho, é importante ressaltar que não serão analisados alguns romances em particular, de maneira que não haverá uma referência literária básica para a aplicação de toda a teorização até aqui revista.

Dessa forma, o trabalho se dará a partir das proposições da Estética da Recepção, observando-as e relacionando-as com a Literatura Policial, utilizando, para isso, algumas passagens e excertos de obras policiais brasileiras contemporâneas, prioritariamente. Nesse

meio, serão analisadas questões cruciais da teoria, como a relação entre prazer e tragédia, as questões ligadas à determinação e à expansão do horizonte de expectativas, bem como o crescimento do sujeito como leitor, a partir da Literatura Policial.

Tendo em vista que a Estética da Recepção é uma teoria sociológica da literatura, abordar aspectos como o crescimento das capacidades leitoras, subsidiado no seu horizonte de expectativas se mostra essencial, principalmente pelos pressupostos teóricos se relacionarem com abordagens específicas do gênero policial. Buscar-se-á desenvolver um elo entre a teoria e a literatura, observando não apenas as particularidades de uma ou de outra, mas também as intersecções que, analisadas em seus pormenores, poderão demonstrar tanto a possibilidade de crescimento leitor a partir da Literatura Policial, quanto o desenvolvimento, a importância e as inúmeras possibilidades apresentadas pelo gênero policial.

O primeiro dos aspectos da Estética da Recepção que, de certa forma, são controversos e que podem ser apontados com dúvidas em alguns momentos é a questão do relacionamento entre prazer e tragédia. Na Literatura Policial, a tragédia é um elemento importante, pois toda e qualquer narrativa desse gênero se baseia em um crime. O crime, nada mais é do que a tragédia em modelos revistos, de acordo com a maneira como acontece e como ocorre em detrimento da vítima. Não se pode negar que há em todo caso de assassinato ou roubo uma tragédia que se interpõe à vida da vítima, que desencadeará uma investigação e, geralmente, a punição do culpado.

Na obra policial há que se perceber que não apenas o assassinato atua como um elemento trágico. Muitas outras ações podem a esse grupo pertencer, dentro de algumas posições mais típicas e reais são várias as proposições, como atividades deliberadas ou não que levem até o crime, de maneira que ele seja necessário para a existência de outro ato criminoso, maior e mais elaborado; a fuga, que pode desencadear uma série de outras tragédias para os que dela se aproximem, entre outras. Em uma posição um pouco mais emotiva e psicológica, poder-se-ia pensar em inúmeras outras proposições ligadas à tragédia, como, por exemplo, a vida de horrores do sujeito que pode vir a se tornar criminoso; a busca incessante do investigador para encontrar respostas ligadas ao crime, busca que pode transpassar o ambiente profissional e entrar na vida privada do detetive ou policial e influenciar várias situações do seu cotidiano. Querendo ou não, há inúmeras formas de acontecimentos trágicos das mais variadas maneiras dentro de apenas uma obra literária:

A literatura não é um mundo de sonho, mas seria se tivéssemos só uma das duas metades. Se a literatura toda fossem romances e comédias com finais felizes, ela só expressaria um sonho de desejos realizados. Alguns perguntam por que os poetas

escrevem tragédias quando o mundo está já tão cheio delas, e insinuam haver algo de mórbido ou perverso no desfrutar esse tipo de coisas. Não há, mas poderia haver se a literatura se reduzisse a isso (FRYE, 2017, p. 86).

O autor enfatiza de uma maneira abrangente a relação do homem com a tragédia, a ligação que tende a demonstrar um determinado prazer com a mesma. Concorda, dessa maneira, com as perspectivas da Estética da Recepção e demonstra, também, que há uma ligação evidente entre a tragédia da vida cotidiana e a literatura. Parece ser muito mais sério, inclusive, o argumento defendido pelo autor quando sugere uma sociedade banhada em problemas que artisticamente produz apenas estereótipos felizes. Isso demonstraria uma total dissolução de toda e qualquer ligação da arte com o cotidiano do ser humano, com o próprio horizonte de expectativas em âmbitos particulares e sociais.

O conflito, indiferentemente da sua natureza, é um agente propulsor da literatura e não apenas dela, como de quaisquer outras formas de arte. Essa ligação intrínseca tem, talvez, muitos motivos que estão conectados com as maiores questões do ser humano, sejam elas voltadas à falta de respostas substanciais sobre a vida, ou a questões puramente sociais. A busca incessante por respostas, que levam a outras perguntas em um ciclo infinito pode ser considerada uma característica do ser humano e, dessa forma, evidencia uma tendência a conflitar informações para que, de uma maneira ou outra, se constitua um desfecho, que não necessariamente carregue consigo o ponto final. Ainda no pensamento de Frye (2017, p. 49):

Conforme a civilização se desenvolve, ficamos mais preocupados com a vida humana e menos conscientes da nossa relação com a natureza não humana. A literatura reflete essa mudança: quanto mais avançada é a civilização, mais tende sua literatura a lidar com conflitos e problemas puramente humanos.

Quanto mais o homem se desenvolve, mais reflete nas artes suas questões fundamentais. A tragédia envolve, não raramente, questionamentos ou comprovações comuns a todos. Os mesmos questionamentos propulsionam uma série de possibilidades dentro de uma narrativa, a inveja, por exemplo, tão comum a todas as sociedades e a todos os tempos, pode ser o conteúdo base de obras muito bem elaboradas, como o conto *Leviathan: as irmãs Vália, Velma e Vonda*, de Montes (2015) e *Na multidão*, de Garcia-Roza (2007).

No conto de Montes, a temática fica evidente, uma vez que a obra *O vilarejo* (2015), livro do qual se extraiu o conto, se constitui de sete textos, alusivos, respectivamente, aos sete pecados capitais. Além disso, o autor faz menção aos estudos de Binsfeld, padre do Séc. XVI, que classificou os demônios ligados aos sete pecados, de maneira que o demônio Leviathan foi designado à inveja (MONTES, 2015), daí saiu o título não apenas deste, mas de todos os

contos, pois cada título é iniciado com o nome de um dos demônios relativos à espécie de pecado que representam.

A inveja fica evidente na narrativa como propulsora para os maiores e mais trágicos conflitos. Das três irmãs da narrativa, Vonda é a que se sente pior, envolta em um sentimento constante de autocomiseração frente às irmãs, que lhe parecem ser sempre melhores e mais bonitas, mesmo sendo ela gêmea de Velma e as duas mais novas que Vália. Vonda é apresentada em toda narrativa como uma personagem com problemas em se autoafirmar, demonstrando um grande medo da rejeição e da solidão.

As gêmeas gostam muito de escrever e ambas querem se tornar escritoras. Aproveitando-se de uma possibilidade mínima de transformar a inveja e o amor velado que sentia pelo namorado da irmã mais velha em realidade nas narrativas que construíam, inicia uma reflexão pontual sobre as suas possibilidades de conseguir roubá-lo da irmã, com suposições, até certo ponto, surpreendentes: “A morte do próprio Krieger seria melhor. Além de surpreendente (ninguém espera que o protagonista do conto vá ser assassinado), a morte do galã encerra todas as questões problemáticas da trama. Deixa ainda espaço para o luto e o sofrimento da princesa. Trágico, mas poético” (MONTES, 2015, p. 25).

Dessa suposição infantil a personagem começa a misturar ficção com realidade, elaborando um plano para, de fato, assassiná-lo. A sua inveja chega ao ponto máximo na narrativa quando ela coloca em prática o pensado, atraindo o rapaz até um local próximo aos trilhos do trem durante a noite; na sequência, escondida, golpeia-o com uma grande pedra, deixando-o desmaiado. Em seguida, a moça arrasta sua vítima até os trilhos, esperando apenas chegar o horário para que o namorado da irmã seja morto pelo trem.

O que deixa o conto mais surpreendente é o seu desfecho, uma vez que há uma reviravolta na trama, o personagem acorda e a enxerga, conseguindo rastejar um pouco para frente, de maneira a ter suas pernas arrancadas pelo trem. Aproveitando-se da sua condição de irmã gêmea, em meio ao desespero por não conseguir êxito em seu plano, a única solução que enxerga é culpar a irmã. Sabendo do esconderijo da arma de seu pai, forja uma carta de despedida da irmã, por quem nutria uma grande inveja pelas habilidades com a escrita e a mata, com cuidado para simular um suicídio. De maneira um tanto quanto sórdida, termina o conto: “Vonda sorri satisfeita sempre que ouve alguém no vilarejo comentar a carta suicida. Ninguém suspeita de nada. A cada instante tem mais certeza do que o texto diz: realmente, ela é uma excelente escritora.” (MONTES, 2015, p. 29).

Não só o desfecho, mas o conto como um todo se desenha com base na inveja de Vonda pelas irmãs Vália e Velma. A proporção que essa inveja toma é, de veras, doentia, tal

como a coragem em arquitetar e colocar em ação uma proposição como a que a narrativa evidencia. O contexto narrativo todo é moldado na inveja, de tal modo que, se retirada essa característica da narrativa ou da personagem em si, muito provavelmente não se estaria falando de um crime. O autor consegue, em todos os contos da obra, trabalhar a sua essência com base no pecado capital com o qual está a narrativa ligada. Cada pecado gerará um ou mais crimes, tomando grandes proporções e, além disso, cada conto encontrará breves ligações com os demais, uma vez que todos eles se passam no mesmo vilarejo.

A utilização dos pecados capitais como agentes propulsores para os crimes é uma característica interessante da obra de Montes. Muito embora não se queira entrar nesse mérito, uma obra como essa adiciona uma gama considerável de motivos ou de possibilidades para a construção de um romance ou de um conto (como é o caso) policial, por elencar como agentes primeiros algumas das violações ou transgressões mais comuns aos seres humanos, que podem ser considerados, até certo ponto, insignificantes, como a gula ou a própria inveja. Montes abre uma série de possibilidades, pois em um primeiro momento, deixa de dar cargas de importância ao agente propulsor dos crimes, como coisas grandiosas, tais quais grandes roubos ou algo ligado ao crime organizado, como um ato bem pensado anteriormente e minimamente calculado, buscando uma recompensa financeira do crime. O autor demonstra que os motivos para crimes são muitos e podem estar bastante próximos dos leitores.

Já em *Na multidão*, há, no criminoso, traços semelhantes à inveja doentia apresentada por Vonda no conto anterior. Neste caso, a inveja se dirige ao delegado Espinosa, protagonista em quase todos os romances de Garcia-Roza. As atitudes de Hugo Breno parecem ter em Espinosa um exemplo, a princípio,

A ideia de se submeter a um concurso para a Caixa Econômica surgira quando soubera que Espinosa havia prestado concurso (e entrara) para a polícia. Os motivos eram sem dúvida diferentes. Espinosa fora movido pelo desejo de se casar, ao passo que ele procurava um emprego público como garantia de um cotidiano sem sobressaltos financeiros e sem um patrão capaz de despedi-lo por simples capricho (GARCIA-ROZA, 2007, p. 50).

O que, em um primeiro momento, aparenta servir como um exemplo para o jovem personagem, como no excerto, aos poucos se demonstra como uma certa aproximação ou perseguição sobre o delegado Espinosa, de modo que, na narrativa, é comum encontrar alguns de seus pensamentos, como a antiga ideia do ainda futuro delegado em manter um matrimônio: “Lamentava profundamente que Espinosa a tivesse levado a cabo, erro que

levara dez anos para perceber. Hugo Breno se perguntava por que e para que as pessoas precisam tornar a vida complicada” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 50).

Hugo Breno se compara com Espinosa frequentemente, considerando-o muito próximo, mesmo não mantendo contato algum com ele desde a infância. Espinosa sequer lembra de Hugo Breno e, após a ligação desse personagem com um provável assassinato, faz um grande esforço para recordar dele quando menino, na época em que ainda partilhavam do mesmo grupo de crianças, nas brincadeiras na praça do Bairro Peixoto.

Aparenta uma anormalidade a obsessão de Hugo Breno com Espinosa, sobretudo por isso acontecer de maneira velada e distante, sem que ninguém, sequer o delegado saiba. O conhecimento particularizado de inúmeros aspectos da vida do policial e a tomada de consciência desse fato fazem com que o próprio Hugo Breno queira tomar partido frente às escolhas tomadas por Espinosa, como se pudesse influenciar de alguma forma:

Verdade que Espinosa mantinha a dignidade e a elegância de sempre. Era como um traço de nascença, uma marca pessoal acrescida de experiência. Por isso mesmo, apesar do erro do casamento e da nova tentativa com a namorada, Hugo continuava tomando Espinosa como modelo. Mesmo que o modelo tivesse se degradado, perdido a melhor forma, ainda permanecia um referencial. Não deixaria de admirá-lo pelo fato de ter se modificado. A diferença de idade entre eles, mesmo que pequena, fazia de Espinosa o modelo que ele mirava desde menino. Espinosa continuava sendo o irmão mais velho (GARCIA-ROZA, 2007, p. 50-51).

A consideração de que Espinosa é como um irmão mais velho demonstra uma afinidade que soa fantasiosa não apenas no contexto da narrativa em si, mas também na própria construção da verossimilhança do texto. A inveja doentia de Hugo Breno é enfatizada várias vezes por Garcia-Roza no romance, de tal modo que faz com que o leitor perceba que não só o personagem considera Espinosa como um modelo, um irmão mais velho, ainda que de uma forma no mínimo estranha, mas também o segue e acompanha seus passos, agindo de maneira semelhante a um investigador, tal qual Espinosa. Seria possível pensar que há uma determinada duplicidade entre o trabalho de Espinosa e as atitudes de Hugo Breno, não soassem tão disformes as ações deste último:

Da praia até seu prédio, subindo pela Siqueira Campos, era uma linha reta. Podia também ir pela Figueiredo Magalhães, uma paralela, e passar pelo Bairro Peixoto para dar uma olhada no prédio de Espinosa. Depois era só pegar a pequena transversal para a Siqueira Campos. Não esperava ver Espinosa na janela acenando. Ele não era nenhum papa. Mas bastaria a Hugo ver a janela aberta, sinal de que estava em casa, provavelmente lendo os jornais, como fazia nos fins de semana. [...] Mas naquela manhã, depois de passar alguns minutos observando as duas janelas da sala, ele viu, além da cabeça de Espinosa... a de Irene, a namorada. Não

era comum ela ficar de sábado para domingo. Devia ter sido um fim de semana especial (GARCIA-ROZA, 2007, p. 51-52).

De fato, as atitudes de Hugo Breno demonstram a inveja e a admiração doentia que sentia por Espinosa; no entanto, o crime nessa narrativa não advém de nenhuma forma dessa relação ou pseudo-relação entre os dois personagens. Há a morte de uma senhora atropelada por um ônibus, que aparenta ser um acidente para todos, porém as circunstâncias do evento fazem Espinosa começar a refletir sobre os últimos dias de vida da senhora, com base em uma investigação comandada por ele. Somente nesse momento é que se depara com Hugo Breno e o investiga, descobrindo, de certo modo, a perseguição que sofria há décadas por parte do sujeito.

Tanto em *Leviathan: as irmãs Vália, Velma e Vonda*, como em *Na multidão*, o sentimento de inveja está visivelmente presente. No primeiro, a inveja é o cerne dos conflitos da narrativa, de tal modo que nada grave aconteceria na trama se a inveja não fosse uma característica latente da personagem Vonda; no segundo, por outro lado, a inveja doentia de Hugo Breno por Espinosa é um conteúdo relativamente aquém do conflito gerador da trama, que fica visível apenas em um segundo momento, quando iniciam as investigações e a vida do personagem começa a ser descoberta, pouco a pouco. As duas narrativas podem ser lidas de maneiras diferentes e os sentimentos de inveja podem ser traduzidos de várias formas, induzindo, inclusive, traços de psicopatia infantil, como no caso da narrativa de Montes; entretanto, o que fica evidente com essas duas obras é a capacidade da Literatura Policial tratar de variados assuntos, como a inveja, que não estão ligados fundamentalmente com um crime, mas com ele podem deter uma relação de causa-consequência, sobretudo quando algumas características das personagens demonstram haver uma exasperação e um descontrole emocional que podem fazer com que cometam um crime.

Basta o leitor conseguir fazer algumas dessas reflexões para que perceba que a Literatura Policial não aborda somente a resolução de um crime, mas com base na busca dessa explicação consegue oferecer ao leitor uma grande gama de possibilidades de reflexão sobre os personagens, sobre suas vidas, sobre os seus problemas e sobre os motivos pelos quais foram levados a cometer um crime, por exemplo. O leitor do romance policial toma contato com um número expressivo de informações sobre os personagens, situações, conflitos, suposições e até devaneios da narrativa, isso faz com que ele, desde que se proponha a atuar ativamente, possa refletir de maneira ampla muitos aspectos dentro da narrativa, indiferentemente do seu conteúdo. Isso se aplica não só à questão dos conflitos e de seus

fundamentos, mas também a todo contexto com que a narrativa esteja ligada, bem como a própria tragédia.

O tratamento dado pela Estética da Recepção ao conteúdo trágico nas obras literárias deixa uma liberdade para a narrativa quanto a esse conteúdo. A maior tragédia ou conflito pode acontecer no seu início, no seu decorrer ou no seu fim, sem que haja apontamentos de quaisquer ordens. O momento e a maneira como isso acontece não importam, necessariamente, à teoria, que busca apenas explicitar um elo bastante constituído entre leitor e conteúdo trágico na narrativa.

De certo modo, a tragédia é uma propulsora do prazer durante a leitura e a Literatura Policial se preenche de um conteúdo profícuo nesse sentido, a própria situação envolvendo as irmãs Vália, Velma e Vonda, já comentada, é um exemplo. Logo, há uma intersecção entre os argumentos defendidos pelos teóricos de Constança e o produzido essencialmente pela narrativa policial. Sendo assim, não só é esperado, como também comprovado pela grande vendagem do gênero, que existe uma aceitação bastante grande do público em geral com as produções da Literatura Policial. De fato, o romance policial é aceito por grande parte dos leitores, o que faz com que as suas produções sejam, até certo ponto, previsíveis, e seja possível nortear ou mapear algumas formas narrativas ou acontecimentos mais aceitos e bem-vindos pelo público.

3.2.1 – Horizonte de expectativas

Talvez o conceito mais difundido da Estética da Recepção seja o do horizonte de expectativas, que é ponto chave para o entendimento de qualquer uma de suas proposições. Não será retomado, neste momento, o que foi anteriormente dito sobre ele, apenas serão observados alguns aspectos importantes para o entendimento sobre como a Literatura Policial pode se configurar como uma grande agente no crescimento intelectual e humano do leitor. Pessoalmente, o horizonte de expectativas é fundamental para entender qualquer modificação nas visões de mundo do mesmo. Por outro lado, em um âmbito social, há muito ainda a responder.

Em alguma instância do pensamento social estão os conceitos e aceitações comuns à sociedade naquele determinado momento. Acima dessa instância estão, sobremaneira, os intelectuais da sua geração, que observam a que passo andam os devaneios de seus contemporâneos. Há uma parcela de intelectuais, na qual se incluem os escritores, que conseguem observar os suscetíveis passos da sociedade em que vivem. Isso permite que

façam uma leitura bastante abrangente sobre toda a contemporaneidade, aí inclusos os limites do leitor comum à recepção artística, ou, mais precisamente, à recepção literária. Não impressiona que existam inúmeros exemplos de autores que têm sua obra reconhecida apenas pela geração seguinte, não raro após sua morte:

A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível. Pode ocorrer aí de o significado virtual de uma obra permanecer longamente desconhecido, até que a “evolução literária” tenha atingido o horizonte no qual a atualização de uma forma mais recente permita, então, encontrar o acesso à compreensão da mais antiga e incompreendida (JAUSS, 1994, p. 44).

O salto operado por escritores dessa magnitude na construção de suas obras talvez não esteja de acordo com as possibilidades aceitas pelos leitores e estudiosos contemporâneos seus, por não compreenderem e não conseguirem aceitar novas concepções, uma vez que o horizonte de expectativas está restrito demais até aquele momento. Apenas após outras experiências literárias, que podem ser breves ou longínquas, tais leitores e estudiosos poderão retomar aquela leitura que antes não os agradou ou não os convenceu esteticamente e encontrar lá uma grande obra literária, ou ainda, descartá-la, pela continuidade de sua inconsistência estética. Tendo em vista a absorção das características sociais e do crescimento a partir da leitura na concepção do horizonte de expectativas, parece interessante observar um excerto de Frye:

Assim, é natural cair no extremo oposto e dizer que a literatura é na verdade um refúgio da vida, uma válvula de escape, um mundo encerrado em si mesmo como mundo do sonho, um mundo de jogos e faz-de-conta para contrabalancear o mundo do trabalho. Certa literatura não passa disso mesmo, e muita gente nos conta que só lê para fugir um pouco da realidade. Eu mesmo já afirmei que o senso de fuga, ou ao menos de distanciamento, é sim um aspecto da experiência literária universal. Mas daí a ser o ponto central da literatura vai largo espaço. Pensem, por exemplo, em escritores como William Faulkner ou François Mauriac, na grande dignidade moral deles, na intensidade e compaixão com que estudaram o mundo à sua volta; ou em James Joyce, que levou sete anos escrevendo um livro e dezessete outro para, ao dá-los a lume, vê-los ridicularizados, execrados e banidos pelos costumes da época; ou ainda em poetas como Rilke ou Valéry, que esperaram por anos a fio, com paciência, em silêncio, o momento certo para dizer o que tinham a dizer. Há nisso tudo uma seriedade tão mortal, que nem as mais refinadas teorias da fantasia e do faz-de-conta conseguem fazer face a ela (FRYE, 2017, p. 84).

O demonstrativo de que a sociedade como um todo caminha em um horizonte estético em comum está no exemplo dado pelo autor. Célebres autores precisaram esperar por muito tempo para serem finalmente compreendidos e valorizados. Há a evidência também de que o

homem tende a repugnar a diferença estética, buscando novas produções que se assemelham em algum grau com o que é conhecido, para saciar seu gosto estético em um primeiro plano e manter seu horizonte de expectativas estanque. De outra forma, buscar produções que não detenham muitas semelhanças com o previamente conhecido e aceito é uma ação não natural e, até certo ponto, estranha à natureza do ser humano, de maneira que a normalidade estaria em não se deixar tirar do eixo, não se deixar penetrar por novidades ou por incompreensões e questionamentos para os quais não há argumentos determinados. Esse processo, pelo qual passa o leitor ao ter seu horizonte de expectativas expandido, é, de alguma forma, crítico. Socialmente, essa abertura para novidades se mostra muito mais complexa, de maneira que as configurações das mutações no horizonte de expectativas social demonstram ser mais demoradas e sôfregas. O jogo literário cotidiano das sociedades de Faulkner, Joyce, Rilke e Valéry era aquém às proposições estéticas desses autores, não correspondiam às especificidades necessárias para a recepção de obras dessa natureza no momento em que vieram à tona.

Já neste trabalho foi ressaltada a relação do cotidiano do leitor com a determinação do seu horizonte de expectativas. Na Literatura Policial, há muito o que se pensar sobre a recepção do romance, sobretudo quando este ultrapassa um âmbito relativamente próximo à realidade do autor ou à realidade próxima àquela narrativa. Sem que haja uma necessária relação entre o conteúdo da narrativa em si com o cotidiano do leitor, a busca de referências para absorção da leitura se dá no conhecimento de mundo até então ou no horizonte de expectativas do leitor, que inclui, de uma forma ou outra, as vivências do seu cotidiano. Dessa forma, é natural que na leitura de alguma obra em particular o leitor busque referências em seu cotidiano, considerando os seus costumes, as suas vivências e as aceitações básicas da sociedade em que está inserido, de maneira que, para um leitor pertencente a uma sociedade relativamente estável e homogênea, enfrentar a leitura de uma narrativa policial que explicita características de uma sociedade diferente da sua será uma experiência significativa.

Para um leitor nórdico, por exemplo, onde há uma predominância social relativamente homogênea, será uma profunda experiência tomar contato com obras literárias policiais que contêm traços violentos exacerbados, como Montes (2014; 2015; 2016), que enfocam, de uma forma ou outra, certas realidades sociais brasileiras. A recepção de uma obra que apresenta uma sociedade que difere em muitos pontos da do leitor tende a ser bastante incômoda, tal como foram e ainda são as distopias, que propõem uma sociedade futura, prevendo-as de certa forma e não apenas elas, como também toda a ficção científica. Desde H. G. Wells (1866 - 1946), com as suas obras que são, por vezes, reconhecidas como precursoras no gênero, até as

distopias mais célebres, como *1984*, de Orwell (1949), *Admirável Mundo Novo*, de Huxley (1932) e *Laranja Mecânica*, de Burgess (1962), há uma previsão do futuro com base em caracteres dos sistemas contemporâneos conturbados.

Um sujeito que vive onde a incidência de crimes é escassa terá de se adequar a grandes quebras e mudanças a partir de leituras em que há a descrição detalhista de crimes. O seu horizonte de expectativas sofrerá uma expansão considerável. Claramente, entretanto, é necessário que haja alguma ligação entre a obra e o leitor, para que as conexões não se percam e o leitor não abandone o texto. Nessa perspectiva, quanto mais acostumado a ler Literatura Policial, mais preparado estará o leitor para tomar contato com outras obras do gênero que superem as expectativas iniciais. De modo pensado ou inconsciente, o leitor buscará referências na sua sociedade, essas referências podem determinar uma aproximação ou um distanciamento do apresentado no texto. Se houver uma aproximação, o leitor tenderá a continuar a leitura, tranquilamente; se houver um distanciamento muito grande, o leitor poderá até abandonar a obra, por não conseguir construir um elo suficientemente eficaz com ela.

A esse aspecto se reúne também um ponto importante da Estética da Recepção, que acontece antes da expansão do horizonte de expectativas do leitor: a determinação do horizonte de expectativas. A determinação é um breve desenho no qual se pode basear a quebra do horizonte de expectativas, como um parâmetro pré-constituído, que se constrói com vivências e leituras anteriores, bem como com as leituras mais recentes de determinado romance.

No romance policial há a tríade, crime – criminoso – detetive, que determina o que é um romance do gênero. Tal elemento está presente em todas as narrativas policiais de alguma forma, de maneira explícita ou subjetiva. De acordo com o romance há especificidades ligadas às partes da tríade, que podem ser sujeitos de boa parte da narrativa ou podem estar apagados em praticamente toda a trama. Nesse caso, visto que há uma concepção comum a todas as obras policiais, ou pelo menos a grande maioria delas, existe a possibilidade de se pensar que há também uma determinação prévia do horizonte de expectativas do leitor. Uma vez que o leitor sabe que tomará contato com uma narrativa policial, preparar-se-á para enfrentar um texto onde encontrará uma trama envolvendo um crime, um criminoso e um investigador, ainda que conscientemente não saiba ou não se dê conta disso.

Na determinação do horizonte de expectativas do leitor, pode-se dizer, em um primeiro momento que, além das vivências e das leituras prévias, as próprias características mais comuns à Literatura Policial podem se encarregar dessa tarefa, no caso, a constituição da

tríade: crime – criminoso - detetive; cabe ao autor, então, expandir ou não o horizonte de expectativas do leitor com o curso tomado pela narrativa, com base nos acontecimentos, conflitos e desfechos por ele definidos. O romance policial, nesse sentido, conta com uma pré-determinação do horizonte de expectativas para o leitor, uma vez que a sua questão formal envolve a tríade que, de uma forma ou outra, está presente na absoluta maioria das produções do gênero. Não significa que apenas a tríade seja suficiente para a determinação; entretanto é um acréscimo considerável, sobretudo se consideradas obras de outros gêneros, onde não há padronização ou uma perspectivização pré-formada. A determinação do horizonte de expectativas também depende da forma com que o leitor deixa-se envolver pela narrativa, uma vez que os efeitos da recepção e a própria recepção dependem mais da abertura do leitor do que da própria narrativa. Nesse sentido,

a coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que não quer o novo, sabe, contrario sensu, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto (FONSECA, 1991, p.120).

O comentário de Fonseca corrobora todo argumento de apreciação do leitor pelo conhecido, pelo já experimentado, etc. Como dito, o homem tem uma tendência a repetir e a valorizar o familiar, de maneira que tudo o que foge a isso e supõe uma busca pelo novo, uma quebra nas perspectivas iniciais, uma expansão do horizonte de expectativas é vista com maus olhos. Ainda mantendo a discussão nesse patamar por um momento, entrando em algumas questões filosóficas da teorização literária, torna-se importante pensar sobre a real necessidade da novidade em uma narrativa literária e, principalmente, sobre o efeito causado pela expansão do horizonte de expectativas do leitor. Deveras, muito dificilmente o leitor teria modificadas ou acrescidas habilidades às suas capacidades leitoras, concepções e posicionamentos se tomasse contato apenas com uma obra, sequencialmente, tendo-a como base única para suas reflexões. Em segunda instância, um leitor que não varia suas leituras de forma alguma, se mantendo constantemente em contato com obras essencialmente iguais, também não lhe será possível crescer em nenhum aspecto.

Não necessariamente o leitor deva ler produções adversas em demasia; porém, ter contato com diferenças e estar aberto ao novo é de suma importância para o seu crescimento. A Literatura Policial, nesse meio, se mostra bastante profícua, pois consegue abordar assuntos dos mais variados, sem que o leitor saia completamente do que está acostumado. Retornando

ao conteúdo reflexivo mais profundo, mais precisamente sobre a questão do novo na literatura, mostra-se importante refletir a partir de Frye (2017, p. 38):

Não estou dizendo que não há nada de novo na literatura; estou dizendo que tudo é novo, mas também reconhecível como a mesma espécie de coisa que o velho, assim como um novo bebê é genuinamente um novo indivíduo, mas também um exemplo de algo muito comum, um ser humano, pertencente à mesma linhagem que o primeiro dos seres humanos.

O autor ressalta uma relação da produção artística com o seu molde, com as suas especificidades, normativas ou concepções prévias. A visão de Frye afirma que existe, nos moldes mais clássicos, uma concepção estabelecida sobre o que é uma produção literária, com suas características e pontos em comum entre todas as suas obras. No que condiz à Literatura Policial, pode-se dizer que o conteúdo relativamente esperado e pronto é a tríade; porém, isso não define certamente o que há por vir na narrativa, ainda que todo o universo policial esteja previamente concebido em uma estruturação clássica.

Mesmo com essas considerações, é possível afirmar que o romance policial caminha a passos largos para a expansão do horizonte de expectativas do leitor, pois, em um contexto onde há uma pré-determinação anterior do seu horizonte de expectativas, quando houver uma quebra, um corte no antes imaginado ou uma troca de direção, o leitor sentirá um desnorтеio nas suas concepções, essa é uma marcação necessária para toda e qualquer alteração ou expansão no horizonte de expectativas. Quando se fala em expansão do horizonte de expectativas do leitor está-se falando em uma série de aspectos que envolvem toda uma carga de concepções de vida e convicções que são colocadas à prova por alguns questionamentos impostos ou presentes na narrativa. No romance policial, em alguns casos, não há uma manifestação explícita sobre concepções de vida ou convicções que possam ser questionadas durante a leitura; entretanto, na maioria das obras esses questionamentos ou reflexões encontram-se submersos na narrativa, de maneira que ao leitor cabe também esse trabalho, o de perceber a sutildade dessas questões.

Pensando na tríade como uma prévia determinação do horizonte de expectativas, pode-se observar que qualquer romance policial com uma estrutura clássica está adequado a essa perspectiva; o que não significa que esses romances sejam antigos. Um exemplo é *Espinosa sem saída* (2006), de Garcia-Roza, no qual há um crime, uma investigação e um criminoso a ser encontrado. O crime aparece já nas primeiras páginas do romance, de maneira conjunta com a própria figura de Espinosa, o delegado:

Estava ligando a cafeteira quando o telefone tocou.
- Bom dia, delegado, desculpe acordar o senhor.
- Não acordou. O que aconteceu?
- Um homem foi morto com um tiro no peito no final da rua Mascarenhas de Moraes, aquela ladeira que sai da rua Tonelero. Achamos que o senhor gostaria de ver o corpo antes de ser removido.
- Não é uma questão de gostar, detetive (GARCIA-ROZA, 2006, p. 12).

A tríade está formada. Em um primeiro plano há a descrição de uma manhã normal do delegado Espinosa, até ser acordado pelo telefone. Na conversa que tem com o detetive há a definição dos outros elementos. Primeiramente, quando usada a palavra “delegado”, já se demonstram indícios de que se trata, de fato, de um romance policial e de que o assunto será algo envolvendo algum crime. Isso acontece basicamente pelo campo semântico da própria palavra delegado. Sem refletir muito, percebe-se que as primeiras palavras relacionadas ao termo delegado são delegacia, polícia, crime, investigação, ou quaisquer outras que de uma forma ou outra, se assemelhem com esse campo de atividade. Pressupõe-se, também, que algum crime foi cometido durante a noite pela situação apresentada na narrativa, antes mesmo de o detetive esclarecer do que se trata. Nesse caso pode-se dizer que o leitor encontra a tríade do romance e tem a determinação de seu horizonte de expectativas pré-formada, pelo menos dentro dessa narrativa.

Nesse breve trecho, observa-se, então, que há um investigador, que é o protagonista da obra e sobre quem mais a narrativa vai se deter, um crime, com a morte de um homem com um tiro no peito, e um criminoso não revelado até esse momento na trama. A partir disso, o leitor fará algumas inferências, mesmo que subjetiva e inconscientemente, imaginando algumas possibilidades dentro do seu horizonte de expectativas, com base no que já leu, ouviu ou vivenciou. Essas inferências vão variar de leitor para leitor e, a partir da leitura da obra, a cada momento que a narrativa se transfigurar em algo que ele não tinha pensado ou que tenha o tirado do eixo, o fará repensar e reconfigurar as suas estruturas, por assim dizer, e, por consequência, expandirá o seu horizonte de expectativas. Essa expansão pode ou não ter relação com a descoberta do criminoso, uma vez que os meios para se chegar até essa conclusão podem ser mais fortes e mais deslocados, do ponto de vista do leitor, do que a própria revelação.

O leitor, em um primeiro momento, poderá sofrer uma breve quebra nas suas perspectivas, quando perceber que o homem morto não é alguém importante ou com uma reputação tamanha a ponto de ligarem logo cedo ao delegado; mas, pelo contrário, “é um sem-teto, idoso, não tem uma perna... Foi morto com um tiro no peito” (GARCIA-ROZA, 2006, p. 13). Para um leitor que nunca enfrentou uma situação como essa, a de se investigar a morte

de um sem-teto, toda essa situação pode parecer estranha e esse estranhamento é fundamental para a expansão do seu horizonte de expectativas.

Durante a narrativa, o leitor descobrirá alguns fatos que envolvem a morte do sem-teto, que é chamado de Magro, e perceberá que algumas questões básicas sobre as quais reflete, também rondam os pensamentos do delegado:

Espinosa aproveitou a calma para arrumar as ideias que gravitavam em torno da figura paradoxal de Magro. Como alguém tão sem importância pôde ser alvo de atentado tão eficiente? Por que alguém iria se preocupar com ele a ponto de precisar eliminá-lo? Pegou uma folha de papel, desenhou um pequeno retângulo no centro com outros retângulos em volta, dentro de cada retângulo escreveu algumas observações na base da folha. Ficou olhando para a folha durante vários minutos. Pegou outra folha e fez a mesma coisa, introduzindo algumas variações. Por volta das seis e meia, tinha sobre a mesa várias folhas, todas com variações sobre o mesmo esquema. Examinou meticulosamente cada uma delas, modificou algumas e tornou a examiná-las. Passado algum tempo, rasgou-as todas e jogou-as na cesta de papéis. Pegou a arma e a carteira que estavam na gaveta, vestiu o paletó e foi para casa (GARCIA-ROZA, 2006, p. 50).

Muitas das suposições do delegado podem ser semelhantes às do leitor e, sobretudo as que diferem nesse sentido, tendem a ser estranhadas pelo mesmo. A capacidade de reflexão do leitor é contrastada, por assim dizer, com a do delegado, que reflete muito sobre todo o caso e seus desmembramentos. As próprias suposições podem libertar o leitor de uma leitura fechada, revelando pontos por ele não imaginados, que podem ser fundamentais para a resolução do crime. No trecho, vê-se, também, uma breve ilustração de todo o trabalho do investigador que, de uma forma ou outra, tende a ser parecido com o do leitor. Espinosa utiliza um tempo para arrumar as ideias, colocar várias possibilidades no papel e, posteriormente, joga-as fora, isso é importante para o desfecho de toda a trama, mesmo que grande parte desses momentos não revelem absolutamente nada.

O delegado busca relacionar de maneira geral todos os acontecimentos envolvidos no crime, para então conseguir supor alguma sequência lógica nesses pontos. O leitor, por sua vez, também buscará encontrar alguma relação na narrativa para conseguir estabelecer uma explicação para aquilo. Entretanto, por vezes, como demonstrado no excerto acima, muitas das reflexões não dão resultado em um primeiro momento, talvez por estarem leitor e delegado pouco preparados para conseguirem estabelecer alguma conexão lógica, talvez por estarem procurando no lugar errado, talvez por precisarem ainda refletir sobre muitos aspectos e relacionar algumas frações de possibilidades entre si, para então chegarem a alguma resposta convincente. Por esse ponto de vista, qualquer suposição de Espinosa que ultrapasse

as imaginadas pelo leitor, ainda que intrinsecamente, podem impulsionar uma expansão do seu horizonte de expectativas.

As suposições do delegado são algumas das possibilidades dentro da narrativa que podem propulsionar um aumento no horizonte de expectativas do leitor, na obra em questão; porém não são as únicas para que isso aconteça. As próprias situações apresentadas pela narrativa podem fazer o mesmo, como a sequência de crimes que acontecem durante a trama. Crimes que, da mesma forma, demonstram falta de sentido:

Camila Bruno fora encontrada morta em seu consultório, deitada no divã, inteiramente nua. O perito que a examinou no local arriscou a hipótese de morte por sufocação, só não sendo mais categórico pelo fato de não ter encontrado nenhum sinal de luta, nenhuma marca no pescoço ou nas narinas. O único sinal de possível sufocação eram alguns pontos hemorrágicos nos olhos, quase imperceptíveis. Ao lado do corpo, sobre o sofá, havia uma almofada, a arma provável do assassino. Tudo levava à hipótese de assassinato, a menos que se admitisse a possibilidade inexequível de alguém cometer suicídio comprimindo uma almofada contra o próprio rosto (GARCIA-ROZA, 2006, p. 124).

Suprimir as ideias ou sugestões por um breve momento é função da quebra nas expectativas, do estranhamento e da expansão do horizonte de expectativas do leitor. No trecho, há a descrição da morte de Camila Bruno, uma das personagens investigadas pelo assassinato de Magro. Neste momento, há uma baixa nas expectativas do leitor porque justamente uma das investigadas, ainda que de modo secundário, é encontrada morta em circunstâncias que pouco revelam à investigação. Soma-se outro assassinato que só complica as explicações plausíveis ao primeiro, que ainda está sendo investigado. Aqui, pode-se dizer, há um estranhamento no leitor, pois, ao invés de começarem a existir algumas respostas conclusivas, há outra morte em situações mais misteriosas ainda, de maneira que muitas das suposições criadas pelo delegado Espinosa e pelo próprio leitor não se configuram mais como adequadas ao novo panorama. Deveras, essas bruscas mudanças de rota tendem a expandir os horizontes de expectativas do leitor, pois a ele a situação parecerá sem saída, sem possibilidades de resolução, de modo que a resposta posteriormente apresentada também tenderá a aumentar seu horizonte de expectativas, uma vez que o surpreende e o apresenta a novas situações, ainda impensadas.

3.2.2 – Expansão do Horizonte de Expectativas: possibilidades acerca da repulsa

Não apenas da forma anteriormente comentada há alterações de qualquer ordem no horizonte de expectativas do leitor. Inúmeras são as possibilidades para isso, como, por exemplo, a sequência de cenas perversas ou que podem causar asco, nojo ou qualquer sentimento de repulsa durante a narrativa. Ocasões não pensadas ou sequer concebidas pelo leitor antes da narrativa tendem a causar uma quebra nas suas perspectivas e, conseqüentemente, uma expansão no seu horizonte de expectativas. Ainda que o leitor, ao ter em mãos um romance sabidamente policial, reconheça que pode conter cenas repulsivas, uma vez que trabalha diretamente com crimes das mais variadas formas, nunca consegue conceber ou prever o efeito causado pela leitura da narrativa. Quanto mais repugnante forem as cenas desenvolvidas na narrativa, maior será a abertura no horizonte de expectativas do leitor, desde que ele não a abandone. *Suicidas*, de Montes (2010) apresenta alguns exemplos de passagens que podem causar certa repulsa no leitor:

DIANA: Mas ele não tinha a chave. (pausa) Estava trancado naquele porão sem saber onde Lucas a tinha escondido... (pausa) Deve ter entrado em desespero. Já estava evidentemente alterado devido às drogas e às bebidas... (pausa) Pouco antes de morrer, Lucas, numa discussão com Waléria, brinca com a possibilidade de ter engolido a chave... Enfim... Zak deve ter se lembrado disso. (pausa) Ele pegou o martelo, o mesmo martelo que Alessandro utilizou para tentar se defender antes de morrer, e a chave de fenda. Posicionou a chave de fenda na altura do abdômen do Lucas e martelou. Rompeu o tecido epitelial, a camada de gordura e tentou encontrar a chave nas vísceras...
(ranger de cadeiras)
AMÉLIA: Isso é horrível! Ele não...
DIANA: Zak estava desesperado! Encontrar a chave no estômago de Lucas era sua última esperança. Mas ela não estava lá. Então, ele concluiu que Lucas poderia ter dado a chave para qualquer um engolir...
DÉBORA: Ele... (com a voz embaraçada) Ele furou a barriga de todos?
OLÍVIA: Isso explica o estado dos corpos... (MONTES, 2010, p. 403 – 404).

Nessa passagem, há a discussão das mães dos mortos durante uma investigação para que saibam o que aconteceu com seus filhos. Embora esse trecho seja apenas uma suposição, tende a causar no leitor certa repulsa, mesmo que anteriormente já tenha tido contato na mesma obra com passagens consideravelmente cruéis. Outra obra do autor que também desencadeia algum sentimento de repulsa no leitor é *Jantar Secreto* (2016). Trata-se de uma narrativa relativamente flexível no que tange ao gênero, uma vez que dispõe de momentos cômicos, entrelaçados com situações horripilantes. Os momentos cômicos são relativamente poucos, porém notáveis, como a inserção de um capítulo inteiro onde há a conversa do grupo

de amigos no WhatsApp e uma série de brincadeiras e situações típicas desse meio de comunicação. As inconsequentes atitudes dos personagens dão à narrativa um tom satírico:

“Nada disso, flor. Descobri uma mina de ouro!”, ele disse, puxando o cigarrinho entre os lábios crispados. “Lembra aquela história da carne de gaviota que você contou pra gente?”

Concordei, sem entender.

“Não sei por que, cara, aquilo ficou na minha cabeça”, Leitão disse. “Daí, de sacanagem, decidi zoar o cadastro que o Hugo pediu pra fazer no JantarSecreto.com. Em vez de cobrar quinhentos contos por pessoa, cobre três mil. Em vez de colocar que ia ter cordeiro com redução de vodca e maçã verde, coloquei que ia ter carne humana. Carne humana com redução de vodca e maçã verde, saca?” (MONTES, 2016, p. 66).

Como se percebe, a narrativa traz o ambiente da juventude imprudente como linha mestra para toda a trama. A informalidade e as ações impensadas são claramente visíveis não apenas pela situação narrada, mas também pela linguagem utilizada pelo autor, que conhece e utiliza os seus meandros de maneira invejável. É com base nessa brincadeira de Leitão, que a narrativa se desenvolve de forma sórdida, visto que os personagens iniciam uma atividade ilegal, envolvendo o canibalismo. Simplesmente a ideia de comer carne humana já pode ser considerada um agente propulsor de repulsa. Nessa narrativa, no entanto, mais do que trabalhar com essa ideia, há uma corrida contra o tempo na trama toda, para que conseguir a matéria-prima para esta iguaria e, com essa perspectiva, desenha inúmeras outras situações inconcebíveis, em um primeiro momento, ao leitor. Há, por exemplo, a descrição das atividades realizadas para conseguir carne humana, que, no mínimo, deixam o leitor receoso:

O funcionário riscou um fósforo para acender o fogão, deixando a chama crepitar sob uma panela cheia d'água. Minutos depois, quando já borbulhava, encheu um balde com água fervente e jogou sobre a pele da mulher deixando no ar um cheiro de queimado. O som característico conforme a água escorria reverbera até hoje na minha cabeça: tssss, tssss. Com uma gilete, o funcionário raspou fiapos da pele que cediam com facilidade devido ao calor. Conforme a lâmina deslizava, a mulher gritava, defecando de dor e pavor, agitando-se inutilmente no ar. Em poucos minutos, o colo, o abdômen, as costas, as nádegas e as pernas estavam em carne viva.

Era de supor que naquele momento ela já estivesse morta ou inconsciente, mas continuava firme, movendo o tronco como possível, gritando ao se ver talhada. O funcionário mais baixo se aproximou com uma pistola pneumática e atirou, perfurando seu crânio. A mulher desmaiou na mesma hora (MONTES, 2016, p. 255).

As formas de conseguir carne para serem servidas nos jantares são, deveras, muito abruptas e causam um estranhamento grande no leitor. Isso acontece não só pela situação macro da narrativa, a de comer carne humana, mas também pela forma com que essa carne é

conseguida, ultrapassando os limites do imaginável. Quando o leitor toma contato com a perspectiva de jantar carne humana, tende a pensar que essa carne é conseguida a partir de pessoas já mortas de alguma forma, e é isso o que aparentemente acontece nas primeiras vezes em que o jantar é servido. Não concebe a princípio, o leitor, que matar uma pessoa para esses fins seja possível, sobretudo com descrições tão fortes:

O funcionário sacou uma faca do cinto de ferramentas e fez um corte na nádega esquerda dela, retirando um naco perfeito de carne. Outro corte foi feito na lateral do abdômen. Mesmo sem sentir nada, a mulher se contorcia e vomitava em espasmos involuntários.

“Acaba logo com isso”, pedi, desesperado.

“Antes, vão abrir a carcaça e tirar os órgãos”, Umberto disse, voltando os olhos mortos à cena (MONTES, 2016, p. 255 – 256).

Não só para o personagem narrador a situação é estranha e causa náuseas, mas também para o leitor. Querendo ou não, uma descrição como a anterior assusta e causa estranhamento e é esse estranhamento que expande o horizonte de expectativas do leitor. Muito embora o leitor venha sendo preparado, de uma maneira ou outra, para encarar uma situação de leitura como esta, provavelmente seu sentimento de estranhamento será grande. Isso acontece porque o leitor, geralmente, espera que a narrativa fique apenas na sugestão de que o determinado fato aconteça, nesse caso, os assassinatos. Por mais complexa e difícil que seja enfrentar passagens como essa, é em alguns momentos dessa natureza que o leitor cresce, que se prepara para entrar em contato com novas narrativas que tenham aspectos semelhantes ou que lhe causem estranhamentos de quaisquer níveis.

3.2.3 – Expansão do Horizonte de Expectativas: possibilidades acerca da investigação

Outra forma da leitura de um romance policial resultar na abertura do horizonte de expectativas do leitor é pela atuação simples e direta do leitor como investigador enquanto lê. De acordo com o desenvolvimento da trama, o leitor pode atuar de forma a concordar ou a discordar do detetive, tentando montar uma série lógica a partir da leitura, trabalhando tanto quanto o investigador ou detetive do romance, para descobrir o culpado. Isso envolve uma série de fatores que vão desde a aceitação do leitor para com a postura do detetive, até a consideração daquele de que este esteja tomando a decisão errada, de maneira que se torna mais cabível, no momento, o próprio leitor construir uma investigação própria para desbancar, por assim dizer, a realizada pelo detetive.

Nesse processo, o leitor esbarrará, em vários momentos, em pistas deixadas pela narrativa que podem levá-lo ao engano. As pistas são elementos comuns na busca por um culpado, quando se tem pela frente um crime; não obstante, na narrativa existem muitas aberturas deixadas pela própria linguagem utilizada pelo narrador e, inclusive, por lacunas que possam existir nesses pontos. A natureza da narrativa literária deixa espaços abertos para que o leitor consiga interpretá-la por mais de um caminho, isso possibilita uma série de inserções e colocações ocorridas pela atividade do leitor frente ao conteúdo escrito. A narrativa policial, então, oferece ao leitor duas formas de comunicação mais abrangente com o texto literário: pela atividade investigativa e pela atividade interpretativa:

Na realidade, quem vai “enganar” o leitor do romance policial é o criminoso e não o narrador. Os indícios que levam à descoberta da identidade do criminoso devem ser apresentados ao leitor na mesma proporção em que são apresentados ao detetive. A partir disso, a perspicácia e a inteligência do leitor vão decidir se ele encontrará o criminoso antes do detetive ou não. Uma vez que o detetive é uma personagem do enredo, que acompanha a história de perto e tem experiência e competência para investigações, ele terá, evidentemente, mais vantagens sobre o leitor, que também está consciente disso (MASSI, 2011, p. 46).

A probabilidade de que o leitor não concorde e até renegue a dissolução do crime dada pelo detetive é relativamente grande, sobretudo quando encontra algum argumento que julga irrevogável. Essa característica torna a Literatura Policial instigante e desafiadora, ocupando um patamar alto, quando a questão é a não passividade do leitor. De certa maneira, se o leitor construir uma interpretação bastante fundamentada e lógica, quanto maiores forem as diferenças entre as perspectivas do leitor e do detetive frente às situações, maior será a possibilidade de expansão do horizonte de expectativas do leitor, desde que todas suas suposições sejam, claramente, baseadas na narrativa. O próprio conflito entre as suspeitas de leitor e detetive é substancial, nesse quesito.

Para a expansão do horizonte de expectativas do leitor há, também, o esforço empregado por ele para a dedução daquele conteúdo e para as sugestões de respostas, bem como para a constante averiguação sobre a assertividade ou não de suas opiniões sobre o texto. Nesse sentido, quanto mais esforço for necessário para a leitura e para a atividade do leitor frente a obra, maior será o efeito provocado pela recepção da mesma e, provavelmente, maior será a expansão do seu horizonte de expectativas. O desafio, nesse caso, propicia o crescimento. Todas as observações, a partir da Estética da Recepção, estão ligadas diretamente, indiferentemente da forma, com o processo de recepção:

O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos. Se esta abordagem se presta a revelar, nos grandes paradigmas do cânone literário, os conceitos mutáveis condutores da recepção e a conexão argumentativa, “dialógica” deles entre si e deles com a obra, torna-se uma história da recepção (STIERLE, 1979, p. 133).

A recepção é única, dela dependem fatores que fogem ao controle do escritor na produção da narrativa e dos envolvidos nesse trabalho. Ainda que se proponha certa orientação ou padronização da recepção, não significa que todo leitor passará pelo mesmo processo. De fato, quanto maior a distância estética, maior o efeito e, quanto maior a proximidade do tema com questões subjetivas e emotivas de difícil toque em particular para o indivíduo, maior será o efeito causado pela leitura.

O que determina a recepção é o primeiro contato, pois ele pode definir alguns aspectos ligados ao crescimento do leitor. Essa deve ser uma leitura relativamente atenta, na qual o indivíduo consiga absorver em algum grau aquela narrativa literária. Isso não significa que em um momento posterior à primeira leitura o indivíduo não possa, na reflexão sobre o conteúdo da narrativa ou em uma segunda leitura, ter seu horizonte de expectativas expandido, pelo seu maior entendimento ou aprofundamento na obra literária:

Em toda experiência literária ocorrem dois tipos de resposta. Primeiro vem a experiência direta da própria obra, enquanto lemos um livro ou assistimos a uma peça, sobretudo da primeira vez – experiência acrítica, ou pré-crítica, e por isso não infalível: quando ela é muito limitada, podemos nos deixar seduzir ou empolgar por uma obra que mais tarde reconhecemos fajuta ou mesmo desonesta. Depois vem a resposta crítica e consciente que damos ao terminar o livro ou sair do teatro: comparamos a experiência com outras do mesmo tipo, e então formamos sobre ela um juízo de valor e proporcionalidade. Com a prática, aos poucos, nossas respostas críticas nos vão tornando as pré-críticas mais sensíveis e precisas – ou nos vai refinando o gosto, como se diz. Mas por trás das nossas respostas às obras individuais acha-se uma resposta maior à nossa experiência literária tomada como um todo, como uma posse total (FRYE, 2017, p. 92).

Frye demonstra uma relação bastante importante para o crescimento do leitor, que passa da simples fruição pela leitura, para uma análise um pouco mais aprofundada de todo o conteúdo ali exposto, que será tão importante para a expansão do seu horizonte de expectativas quanto o primeiro contato. De certa forma, o autor explicita, também, uma ligação importante de recorrência ou de experiência do leitor no contato com novas obras, ao compará-las com outras já vistas ou lidas, observá-las de outras formas, de maneira que crie, ainda que intuitivamente, uma base de leituras de onde poderá criar um certo parâmetro, sem

o qual não poderia avaliar ou brevemente julgar as obras com as quais teve contato ultimamente.

Nesse sentido, há que se pensar em um leitor que busque encontrar uma solução para o crime, tanto quanto o investigador. Contando com as suas leituras prévias, principalmente se é um leitor assíduo do romance policial e está familiarizado com as artimanhas tanto de criminosos, como de detetives nas narrativas, sua busca se dará em paralelo com a do personagem em questão. O horizonte de expectativas do leitor poderá sofrer expansões a partir das próprias atitudes dos detetives, como as tomadas por Bellini, protagonista de *Bellini e o demônio*, de Tony Bellotto (1997), que são questionáveis nos aspectos morais e éticos, mas que dão resultado na narrativa, de uma maneira ou outra. Outra possibilidade nesse sentido, são as obras de Dashiell Hammett, como *O grande golpe* (1984), em que há atitudes do detetive que são bastante próximas, quando não iguais às de um criminoso.

Uma condição parecida com o questionamento moral das atitudes de Bellini pode ser encontrada na obra *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre (2013), em que as atitudes dos policiais retratados na narrativa são bastante discutíveis e controversas, quando dois amigos ainda crianças encontram um corpo, avisam a polícia e são tratados como suspeitos.

Estou com fome, Paulo se deu conta. Estou com fome, estou com sede, quero mijar, ainda não almocei, não comi nada, só aquele pedaço de pão com café, por que eles me botaram e ao Eduardo nesta sala abafada, por que continuam perguntando para a gente isso tudo de matar a mulher, por que, para quê? Não estão vendo que não tinha como a gente matar ela? Com meu canivete não tinha como matar ela. Não levantei a saia dela, a saia dela já estava subida até a cintura, ou estava rasgada, quem sabe não, não estava rasgada, ou estava, eu não levantei, Eduardo também não levantou, esse que está gritando no meu ouvido cospe toda vez que fala, sujeito porco, deve ser aquele primeiro com quem a gente falou, o que tem uma cárie no dente da frente, o que empurrou a gente para a sala nos fundos da delegacia, quando a gente chegou para contar sobre o corpo que a gente encontrou. Ele tinha mau hálito, dava para sentir de longe. Ou era o outro que tinha. Minha barriga está roncando, que horas são? (SILVESTRE, 2013, p. 20 – 21).

Percebe-se, no excerto, que os amigos Paulo e Eduardo foram de forma inocente até a polícia relatar que encontraram o corpo de uma mulher morta e que, são tratados como suspeitos, ainda que não apresentem nenhuma possibilidade real de terem cometido tal crime. Nessa obra, os protagonistas encontrarão uma rede de corrupção fortemente constituída, que os fará, inclusive, se distanciarem um do outro e mudarem, junto com suas famílias, para outras cidades. No que tange ao leitor, tendo em vista a expansão do seu horizonte de expectativas, quando se observa a investigação, uma situação como a apresentada por essa obra detém uma grande possibilidade de estranhamento e revolta. Isso pode acontecer pela

sua não concordância com as atitudes tomadas pelos policiais, bem como pelo rumo tomado pela investigação, que implicará em mais transtornos na vida das duas crianças do que em uma resolução completa e aceitável do crime.

Como se observa, muitas das questões que fazem com que haja um estranhamento, uma quebra nas perspectivas do leitor e a consequente expansão do seu horizonte de expectativas estão relacionadas ao confronto de suas ideias, de suas concepções morais, éticas ou outras quaisquer com as apresentadas, nesse caso, pelos investigadores. Toda vez que houver uma reflexão do leitor sobre as suas concepções, seja por não concordar com o desfecho de alguma investigação, seja por divergir moralmente com o andamento ou com a conduta de algum dos personagens investigadores ou detetives, seu horizonte de expectativas sofrerá alterações de alguma ordem.

3.2.4 – Horizonte de expectativas no gênero policial: ontem e hoje

Uma vez que a Estética da Recepção é uma teoria sociológica da literatura, reitera-se que quanto mais amplas forem as leituras, maior será a possibilidade do leitor julgar a última obra que leu. De certa forma, essa base literária é um aspecto essencial para o alargamento de seu horizonte de expectativas. O leitor mais acostumado a ler narrativas diferenciadas, a tomar contato com posições diferentes das suas, a contrapor e interrelacionar os argumentos, terá possibilidades reais de ter êxito na leitura de livros que o tirem do eixo ou que não estejam de acordo com as suas concepções e posicionamentos.

As primeiras leituras, nesse pensamento, são sempre balizadoras, de tal forma que são elas, em muitos casos, que definirão uma tendência à expansão contínua do horizonte de expectativas do leitor ou o farão sentir uma grande dificuldade quando isso acontecer. Para exemplificar, um leitor que está acostumado a ler diferentes livros policiais, de diferentes países e com temáticas variadas, não sentirá muita dificuldade na leitura quando tomar contato com uma obra literária clássica do segmento, como *Um estudo em vermelho* (1887), de Doyle; por outro lado, um leitor que lê apenas obras policiais onde o detetive é um ser relativamente especial, pois detém uma capacidade intelectual acima da normalidade, como as obras de Doyle e de Christie, terá dificuldades ao se deparar com um romance policial em que o detetive seja um ser humano comum, com problemas no trabalho e dificuldades para a resolução dos casos, como o já comentado Bellini. Mudanças são esperadas nas narrativas, de maneira que algumas características encontradas nas versões mais clássicas das obras do gênero não se repetem, necessariamente, nas contemporâneas. Isso pode causar um certo

estranhamento ao leitor mais desavisado que não acompanhe de forma próxima as produções do romance policial:

Assim, nota-se uma inversão de valores nos romances policiais contemporâneos, nos quais o criminoso é mais forte do que o detetive, do início ao fim do enredo, porque seu código de conduta individual sobrepõe-se ao código coletivo (da sociedade), fazendo com que, na maioria dos romances policiais, ele não seja punido pela performance que realizou. O detetive do romance policial tradicional é mais perspicaz e esperto que o sujeito criminoso; em virtude de um saber-fazer, ele é “protegido” pela narrativa porque apto a realizar uma performance bem-sucedida e, portanto, imune a qualquer forma de violência. O herói da narrativa policial contemporânea, em contrapartida, não é mais, sempre e somente, o detetive, mas sim, muitas vezes, o criminoso, que é mais esperto, ágil e dinâmico que o detetive, não sendo punido por sua performance, independentemente do número de vítimas ou da brutalidade do assassinato. Dessa forma, embora seja o protagonista da narrativa, o criminoso não é idolatrado pela sociedade em que vive porque cometeu um ato de violência que desestabilizou a ordem social. No entanto, pode ser admirado pelo leitor, por ter conseguido ludibriar o detetive e ele próprio – uma problemática de grande importância para a constituição do romance policial (MASSI, 2011, p. 66).

Há que se observar uma constante modificação no gênero, que emprega esforços, atualmente, em outros aspectos que não a investigação criminal. O romance policial como um todo sofreu uma série de mutações com o tempo, que não detêm especificamente melhorias para as obras. É possível observar algumas ramificações do romance policial que foram se desenvolvendo de formas diferentes da clássica com o tempo, e se misturando, em alguns casos, com a literatura de terror ou horror, que deram formas diferentes à Literatura Policial produzida nos dias de hoje. Essas idiossincrasias não são outra coisa senão características positivas para o desenvolvimento da literatura e do gênero literário, o que de modo algum significa que a forma clássica do romance policial tenha sido esquecida, sem ser lida ou escrita atualmente, Agatha Christie é um exemplo de que mesmo com um desenvolvimento do gênero e com intersecções bastante interessantes com outros gêneros literários, a forma clássica do romance ainda é muito lida, pois a autora figura, inclusive, nas listas de obras mais vendidas da história.

De maneira geral, a capacidade de imaginação e, da mesma forma, a capacidade de recepção é ilimitada. Restringir isso é impossibilitar expansões no horizonte de expectativas dos leitores, impedir o crescimento e o desenvolvimento de novas possibilidades literárias, não permitir modificações e aprimoramentos não apenas das obras em si, mas de todo um gênero literário, uma forma narrativa:

o limite da imaginação, um universo que é inteiramente possuído e ocupado pela vida humana, uma cidade que tem por subúrbios as estrelas. Ninguém pode crer na existência de um tal lugar: literatura não é religião e não se dirige à crença. Mas, se

taparmos da nossa mente a visão desse lugar, ou persistirmos em limitá-la deste ou daquele modo, alguma coisa dentro de nós morrerá – talvez a única coisa que nos importe manter viva (FRYE, 2017, p. 71).

De fato, observa-se a importância fundamental da imaginação e da criatividade para o desenvolvimento do ser humano. A literatura e as artes são um meio pelo qual o homem consegue absorver e expurgar, por assim dizer, muitas das suas questões mais subjetivas, demonstrando-as de diferentes formas, sob diferentes aspectos e, cada uma da sua maneira, permitindo que o ser humano recepcione aquilo e lhe seja acrescentado algo que lhe fará ser possível reler aqueles mesmos temas, aquelas mesmas questões subjetivas e ressignificá-las, reordená-las e tratá-las de forma um pouco mais próxima, um pouco mais preparada e estruturada.

Mais especificamente, considerando os pressupostos da Estética da Recepção, poder-se-á ver um ganho na leitura de um romance policial, indiferentemente da ordem em que se leia, desde que essa obra tire o leitor do eixo, causando estranhamento ou qualquer outro tipo de sentimento que não a concordância com o narrado. Para que uma obra literária seja considerada uma produção de qualidade, não necessariamente ela precisará extrapolar os limites do imaginável em algum aspecto para que o horizonte de expectativas do leitor se expanda a cada leitura. Muito provavelmente, se assim for, a quantidade de leitores será diminuta e as chances de abandonarem a narrativa serão grandes. Nesse sentido, é importante observar que se a distância estética for enorme, o abismo entre as pontas dificultará a aproximação ou até a leitura; no entanto, quando há alguma consonância em algum grau com as expectativas iniciais e, por conseguinte, uma subversão ou uma inovação em algum dos pontos da narrativa, muito provavelmente haverá maior probabilidade de expansão do horizonte de expectativas, bem como de crescimento do leitor. Nesse quesito, a Literatura Policial é muito profícua, visto que mantém alguma padronização em todas as suas obras, como exemplo, pode-se citar a tríade, já comentada. Justamente sob esse vértice, é importante ressaltar que quanto mais leituras o sujeito tiver, maior será a abertura do seu horizonte de expectativas.

3.2.5 – Horizonte de expectativas: possibilidades de expansão

Tomadas as proporções quanto à determinação prévia do conceito, é possível fazer uma exemplificação livre. A tríade, no romance policial e no pressuposto aqui com base na Estética da Recepção, pode ser considerada algo como um copo ou taça, ao passo que a

narrativa pode ser considerada o líquido com o qual será cheio esse recipiente. O leitor, ou, no caso, o sujeito que beberá aquilo não saberá qual líquido o espera, de modo que não sabe exatamente qual gosto ou qual experiência provirá daquilo. Apenas provando-o poderá ter respostas. À medida que o sujeito vai provando diferentes líquidos, maiores serão os seus conhecimentos, que nunca estarão completos, pois sempre haverá possibilidades de se surpreender. Por outro lado, pode também o copo ou a taça sofrer alguma alteração no seu formato, tornando-se maior ou menor; todavia, servirão sempre para o mesmo propósito, proporcionar ao indivíduo contato com determinadas bebidas. Para ele, o que importa é a bebida em si e a experiência causada por ela. O copo, seu tamanho e seu formato, mesmo sofrendo mudanças, será sempre um coadjuvante.

Na Literatura Policial a tríade é algo preciso e necessário, tal qual o copo ou a taça; no entanto, é coadjuvante, tendo em vista a narrativa que a partir dela se desenvolverá e que poderá trazer mudanças significativas ao leitor, expandido o seu horizonte de expectativas. Esse exemplo tentou explicar de uma forma ilustrativa algumas questões fundamentais da Estética da Recepção:

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica. Descrever o ato da recepção significa, de imediato, diferenciar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica (STIERLE, 1979, p. 135-136).

A recepção é, particularmente, conteúdo vasto e importante para a literatura, seja durante a leitura, seja no manejo da obra. Todo processo de recepção está envolto em inúmeras questões que não podem ser descritas uma a uma, mas que provêm de fatores individuais e emotivos. Não impressiona que hoje muitos estudos estejam sendo realizados objetivando a observação mais atenta dos sentimentos dos seres humanos e a sua relação com a recepção não apenas literária, mas de todos os fatos que ocorrem durante a vida. A Teoria dos Afetos, de Gumbrecht (1998) é um exemplo dessa preocupação, bem como as pesquisas da neurociência que analisam os sentimentos como base para o progresso ou atraso civilizatório (DAMÁSIO, 2018). Os dois corpos de pesquisa, sobretudo o segundo, envolvem grandes grupos de trabalho, que buscam respostas mais completas ou explicações mais elaboradas sobre os efeitos causados pelos sentimentos no cotidiano do homem moderno.

Nesse momento, se delineia uma necessidade de mais estudos voltados à recepção literária, uma vez que a literatura é importante para a formação intelectual e humana da sociedade. Nesse processo, não necessariamente o leitor precise ler apenas romances policiais, de maneira que quanto maior for o seu conhecimento geral da literatura, maiores serão as possibilidades de leitura e interpretação da Literatura Policial. Entretanto, não raro o leitor encontrará na literatura não policial alguns traços da Literatura Policial.

Dessas ligações, pode-se destacar a obra *Assunção de Salviano* (1954), de Antonio Callado (1917 – 1997), que não tem, exatamente, características policiais evidentes; porém, um dos seus personagens, Mr Wilson, se demonstra orgulhoso durante todo o romance, por ter ajudado a resolver um crime anos antes. No decorrer da narrativa, o personagem é assassinado e relembra suas peripécias detetivescas inclusive nos seus últimos minutos de vida:

Mr. Wilson não tinha morrido instantaneamente, como parecera. Depois de tombado no chão, tivera ainda cabeça para rapidamente constatar, com uma amargura em que entrava um certo orgulho, que tivera razão em desconfiar daqueles dois engenheiros duvidosos. Sentia o filete da vida correndo finíssimo no instante em que Júlio lhe gritara palavras ininteligíveis, mas morrera numa grande alegria detetivesca, apesar de tudo. Qualquer criança ia ver que o móvel não tinha sido o roubo – pois aquele idiota lhe carregava a mala, para dar impressão de assalto com finalidade de roubo, mas deixava-lhe no bolso, e bastante gorda, a carteira de dinheiro! Ah, a Polícia ia ter de investigar cuidadosamente o caso. Felizmente ele tivera aquela conversa com o taverneiro português. Este estava meio bêbado, mas se ouvisse dizer que o americano fora assassinado e que o móvel do crime não podia ter sido roubo, decerto se lembraria da conversa que haviam tido (CALLADO, 2011, p. 73).

Não se está afirmando, de modo algum, que toda a relação entre a literatura não policial e a policial aconteça de forma relativamente cômica, como é o caso no romance de Callado. O que se pode perceber, durante toda a narrativa do autor é uma evidente identificação do personagem com o tema detetivesco. O próprio Mr. Wilson se apresenta como “vendedor de artigos de náilon, detetive amador e distribuidor voluntário de Bíblias para a Bible Society” (CALLADO, 2011, p. 26). Seu maior orgulho, no entanto, é o de ter resolvido um crime, quando ainda morava nos Estados Unidos, e, por consequência disso, ter tido seu nome no noticiário local:

Ele disse que uma vez teve o nome nos jornais, na terra dele. Estavam procurando um assassino e perto do cadáver só descobriram as pegadas de um cachorro. Mr. Wilson descobriu limalha de ferro dentro das marcas das patas. Era o cachorro do ferreiro!

- O ferreiro tinha matado o homem? - perguntou Salviano.

- Bom – disse Irma, impaciente -, ele não ia dizer que sim, mas o que é que o cachorro dele estaria fazendo no local do crime?

- Que é que aconteceu com o ferreiro?

- A ferreiro foi para o cadeira elétrica, senhor.

- Ele tinha filhos?
- Dois, que foram adotados pelo meu Igreja – disse, com orgulho, Mr. Wilson. (CALLADO, 2011, p. 28).

Novamente, fica evidente que o personagem detinha um orgulho soberbo por ter, a princípio, descoberto e resolvido o crime. O mérito, nesse caso, não é o de estarem certas as deduções de Mr. Wilson ou não, mas sim a grandeza que a literatura e as histórias policiais têm para esse personagem. Desse elo, pode-se afirmar que Mr. Wilson se deixou moldar não apenas enquanto personagem, mas também como homem, a partir da Literatura Policial. O seu contato e o efeito produzido pela sua recepção foi tamanho, que as narrativas policiais tomaram conta de grande parte do seu imaginário, de tal modo que a influência desse contexto como um todo prefiguram diretamente na formação da identidade do personagem. Frye (2017, p. 48) esclarece: “Em outras palavras, a literatura não só nos conduz à reconquista da identidade, mas também separa este estado do seu oposto: o mundo de que não gostamos e de que nos queremos afastar”.

Este é apenas um exemplo de uma forte relação do homem com a literatura, mais particularmente, com a Literatura Policial. Essa, deveras, pode estar ligada a quaisquer outros assuntos, abordados direta ou indiretamente nas narrativas, de modo que demonstram ser capazes de expandir os horizontes de expectativas de qualquer leitor, desbancando a mirrada concepção de que a Literatura Policial é menor ou que o próprio gênero não possa ser considerado um arcabouço profícuo e elementar para o crescimento do leitor.

De maneira geral, não só o homem, como também a sociedade se constitui e se desenvolve de acordo com as narrativas produzidas pela sua própria imaginação. Daí que existam inúmeros medidores de importância da relação entre homem e literatura. É essencial pensar sobre a questão da individualidade na produção literária, mas não apenas sobre isso, também observar a necessidade de absorver conhecimentos já produzidos e de permanecer em contato com esse constructo e com a sociedade como um todo. Em explanação exemplificando brevemente a necessidade dessa abertura, Frye (2017, p. 32) afirma:

Vocês repararam como nos transportamos, aos poucos, desde a ilha até de volta ao Canadá do século XX. Haveria muito pouca literatura produzida em nossa ilha, e esse pouco que houvesse seria de ordem rigorosamente prática, como mensagens em garrafas, se é que se acharia ali alguma garrafa. A razão disso é que nós não somos primitivos de verdade; nossa imaginação não conseguiria operar num mundo assim senão nos termos do mundo que já conhecemos.

Frye explicita uma nítida relação entre o homem e o seu desenvolvimento, ressaltando a preponderância das narrativas, da literatura como produtora de conhecimento, como um

degrau necessário, sem o qual pouco ou nada poderia a humanidade evoluir, sobretudo em aspectos subjetivos e não práticos ou sistemáticos. Essa exemplificação de Frye vai, até certo ponto, ao encontro do que afirma a Estética da Recepção, quando determina e expande o horizonte de expectativas dos leitores e, após isso, os faz perceber o processo pelo qual passaram. A afirmação da cultura escrita possibilita ao ser humano se identificar e construir sua identidade, suas particularidades a partir da leitura de obras literárias, que naturalmente os farão passar por muito mais experiências do que a vida e o seu cotidiano o proporcionariam, por mais ativa ou desnordeada que essa vida seja.

O personagem que se desenvolve e se apresenta, tenta agir como um detetive e manifesta sua devoção pelas histórias policiais frequentemente, não se distancia em nenhum ponto de um ser humano que, de acordo com a sua realidade, se propõe a crescer e a se desenvolver com base em conhecimentos dos mais variados, que não foram por ele produzidos, mas que o influenciaram a seguir ou a querer seguir determinada rota profissional ou pessoal. Há aí uma relação evidente do ser humano e do personagem Mr. Wilson, nos seus alicerces, nas suas convicções, nas suas pretensões e nas suas possibilidades com os seus horizontes de expectativas:

Não fazemos relação direta entre a literatura e a vida ou a realidade; como eu disse antes, relacionamos as obras literárias umas com as outras. Se há algum valor prático ou cultural em estudar literatura, ele vem do corpo total das nossas leituras – do castelo de palavras que, à medida que construído por nós, vai ganhando novas alas (FRYE, 2017. p. 83).

Nesse trecho, pode-se perceber como para Frye o conjunto de obras lidas é mais importante para a construção de uma base, por assim dizer, que a referenciação da literatura com a realidade. Tal como a Estética da Recepção, que evidencia a expansão no horizonte de expectativas do leitor a partir da leitura de obras em sequência, Frye frisa que a imersão na leitura é de fundamental importância para o leitor, de maneira que quanto mais obras e maior conhecimento tiver sobre as obras literárias que leu, maior será o seu arcabouço para poder medir as semelhanças e diferenças entre elas e calcular, mesmo que brevemente, o efeito causado por uma e por outra, bem como analisá-lo, na leitura em sequência.

Alguns dos exemplos já citados, sobretudo com as obras de Montes, nas quais há uma violência exacerbada, podem servir para ilustrar o efeito causado pela leitura em sequência. Apenas como demonstração, dentro de uma perspectiva onde se observa a violência da Literatura Policial, poderiam ser lidas as obras de Montes em sequência. Não significa que essa sequência seja necessária ou que apenas essa sequência possa proporcionar uma abertura

no horizonte de expectativas do leitor; pelo contrário, isso pode variar muito, visto que a recepção é um processo bastante pessoal e de difícil generalização. No entanto, apenas para sugerir uma possibilidade, tendo em vista a violência como ponto norteador nas obras do autor, seria possível recomendar ao leitor que lesse, primeiramente, a obra *Dias Perfeitos* e, posteriormente em sequência, *O vilarejo*, *Suicidas* e *Jantar Secreto*.

Dias Perfeitos apresenta o sequestro de Clarice, cometido por Téo, que é um pretenso namorado. O personagem não consente com o não aceite de Clarice no seu relacionamento e a sequestra, transportando-a, por vezes, em uma mala, cometendo assassinato e esquartejando o então namorado de Clarice. Ela é exposta a inúmeros tipos de violência, que impressionam o leitor em variados momentos:

Duas horas tinham passado. Ele não estava acostumado àqueles procedimentos com instrumentos tão rudimentares. As costas doíam, mas ainda restava a pior parte: separar a cabeça do tronco. Serrou a região da nuca. Os músculos cederam e apenas alguns ligamentos traziam dificuldade. A lâmina perdia o fio, tornando a tarefa mais exaustiva. Forçando o tronco do cadáver, Téo continuou a serrar, enquanto puxava a cabeça em sentido contrário até que ela soltasse (MONTES, 2014, p. 114).

Nesse trecho o narrador faz uma breve descrição dos procedimentos tomados por Téo para esquartejar o corpo do namorado de Clarice. De fato, não é um excerto onde se encontre uma carga repulsiva grande, a cena que se constrói na mente do leitor é mais horripilante do que a narrativa. O leitor que não está acostumado ou não está preparado para ler uma passagem como essa, sentirá uma quebra considerável nas suas suposições quanto ao texto. Caso o leitor seja acostumado a ler obras que tratem de questões como essa, pouco ou nenhum estranhamento lhe será proporcionado.

Na mesma obra, observando as atitudes de Téo, o leitor é levado a pensar que esse personagem sofre de algum transtorno psicológico, uma vez que mantém Clarice constantemente sedada e pratica ações violentas não apenas contra todos que tentam intervir no seu sequestro, como também contra Clarice em variados momentos. Essas ações não são de natureza passageira como um sedativo, mas tomadas de consequências permanentes e graves, como estupros e violências físicas com as quais a personagem terá de conviver:

Ergueu a faca com a lâmina quente e a enterrou nas costas de Clarice, entre as vértebras L1 e L2. A resistência fez com que ele tivesse que mudar de posição para aumentar a pressão. O movimento abriu ainda mais a incisão, como uma boca escancarada e sorridente. A lâmina desceu no disco intervertebral deixando um cheiro de carne queimada. Havia um contraste vibrante: o sangue que saía das costas de Clarice e o sono inabalável dela. Ele estava muito alerta, pois não queria que ela corresse risco de vida. Tirou as mãos do cabo, esgotado pelo esforço. A faca tremeu dentro da carne e ele teve a impressão de que o corpo dela relaxou. Ajoelhou-se

diante da cama, buscando outra vez a melhor posição. E terminou de fatiar a coluna de Clarice (MONTES, 2014, p. 207).

Aproveitando-se dos conhecimentos adquiridos no curso de medicina, Téo pratica uma ação que causará problemas para Clarice para o resto da vida. Essa passagem é interessante, por também surpreender o leitor. Ainda que Téo, até esse momento, já tenha cometido inúmeras formas de violência contra Clarice e contra os demais que, de uma forma ou outra, se intrometeram no seu sequestro, o leitor, de fato, não imagina, em um primeiro momento, que o malfeitor será capaz de tal ato. A suposição inicial de que essa não seja uma possibilidade plausível se dá, principalmente, pelo fato de que em todo constructo do romance Téo demonstra, mesmo que da sua forma, amar Clarice. Então, com base nisso, o leitor pensa que Clarice estaria livre de uma crueldade mais acintosa. Essa perspectiva não se confirma e, quando o leitor se depara com uma passagem como a do excerto, sofre uma quebra nos seus parâmetros e um estranhamento digno de um alargamento no seu horizonte de expectativas.

Supondo que terminada a leitura dessa obra, o leitor tome contato com outras obras do mesmo autor, poder-se-ia fazer uma progressão dos efeitos causados pela recepção dos romances policiais, tendo em vista a violência e, sobretudo, a surpresa causada por ela. Em *Suicidas*, tanto quanto em *Dias Perfeitos*, há algumas passagens interessantes nesse quesito:

Desafivelou o cinto da bermuda quadriculada com pressa, ficando só de cueca. Não teve vergonha de ficar seminu diante de nós. Na verdade, ignorava nossa presença. Seu universo se reduzia a dois corpos: o dele e o dela. Quando arriou a cueca, a luz parca tremeluziu sobre o membro enrijecido. Sem a menor habilidade, ele abriu as pernas do cadáver, os olhos assustados estudando a cavidade a ser penetrada. Tentou uma primeira e uma segunda investida, mas errou. Na terceira, pareceu se conectar a ela num harmônico vaivém, com ambos em movimento. O corpo de Ritinha sacolejava feito uma boneca de pano diante das estocadas cada vez mais violentas. Noel exprimia seu êxtase com gemidos lânguidos. Empenhava-se, como se estivesse preocupado em satisfazê-la (MONTES, 2010, p. 255 – 256).

A passagem é coberta pelo manto do despudor e dos instintos mais animais do ser humano. Os instintos do homem que se demonstram nesse excerto são os do ser humano que não percebe ou não dá importância às consequências das suas ações e, constatando sua posição, trancado em um porão, em meio a uma roleta-russa que acaba de matar a jovem por quem é apaixonado e de quem sofreu humilhações de variados graus durante os anos, por certo, toda a esfera pela qual se contorna a narrativa aponta para um despudor animal, irracional, deixando aparecer os seus instintos mais brutais, na necrofilia.

No caso dessa obra e mais especificamente dessa passagem, as cenas que apelam para a violência e deixam o leitor e a leitura, até certo ponto, em suspenso, na expectativa, são

compostos por uma preparação na narrativa, de modo que o leitor se pergunte, seguidamente, bem como os outros personagens, se aquela situação realmente acontecerá, ou se será esquecida:

Zak mais uma vez chegou perto do corpo da Ritinha, os olhos percorrendo a barriga delicada como quem aprecia uma estátua de porcelana. Ele aproximou o rosto dos seios rijos, os lábios quase encostando nos mamilos, provocativos.
“Você prefere ficar vendo?”, Zak perguntou, virando o rosto para Noel, malicioso.
Confesso que fiquei excitado. Por um segundo, a cabeça explodida não fazia mais parte do cenário e eu só via as pernas delineadas pela calça jeans, a barriga cor de leite exposta, pontuada por pintinhas escuras. E o piercing. Um piercing metálico incrustado sensualmente no umbigo.
“Tá.”
“O que você disse?”, Zak estacou.
“Sai daí... Eu vou...”, Noel perdeu as palavras. “Você sabe...”
“Isso aí!” (MONTES, 2010, p. 246).

Embora Zak se torne um membro propulsor das atitudes de Noel, que o levam à necrofilia, tanto leitor quanto os demais personagens ficam na dúvida sobre se o ato vai, de fato, se consumir, ou se Noel retomará sua consciência e acabará com isso. Nas frases ditas por Noel é possível perceber que não há um discernimento total sobre a situação. Há uma hesitação na cena, que é transportada ao leitor, essa hesitação ou dúvida permeiam a cabeça do leitor. Não são incomuns abandonos de leitura frente a situações como essa, pois, pelo menos nesse constructo que se apresenta na obra de Montes, o leitor é testado constantemente, sobretudo quanto à sua capacidade de continuar e enfrentar o restante da narrativa.

Nesse caso, a prova pela qual o leitor passa demora algumas páginas. Aos seus questionamentos são adicionadas as indagações dos outros personagens que, como ele, também se surpreendem com a cena e com os rumos tomados por aquela situação. A dúvida sobre a hesitação de Noel vai, aos poucos, perdendo força e a certeza de que ele vai consumir o ato proposto por Zak toma conta do leitor e dos demais personagens. A atmosfera da narrativa se torna mais tensa com o decorrer do texto:

Noel abaixou a cabeça da Ritinha com cuidado e tentou limpar, na calça, as mãos enludadas de sangue. Seu rosto também estava sujo. A bochecha direita exibia um risco vermelho, como se tivesse se ferido ao fazer a barba. Sem perder tempo, levou as mãos trêmulas à calça da Ritinha e soltou mais um tímido pedido de desculpas enquanto descia o zíper do jeans da moça.
“Ei, você não vai fazer isso! É hediondo demais!”, reclamou Waléria, chegando mais perto.
Mas Noel pareceu não ouvir. Desabotoou e começou a descer a calça de Ritinha com certa dificuldade, revelando a calcinha branca aos poucos.
“Para com isso! Não vou ficar vendo essas coi...”
“Fecha os olhos se quiser”, resmungou Zak, sem se desviar da cena (MONTES, 2010, p. 249 – 250).

As preocupações morais sobre o que vai acontecer na sequência rondam os pensamentos e as inquietações de Waléria, que não aceita, de forma alguma, tal atitude, mesmo todos eles estando trancados em um porão jogando roleta-russa, sabendo que há pouquíssimas possibilidades de algum deles sair vivo de lá. Waléria é um breve ponto consciente frente aos demais, consumidos por drogas, álcool, despudor e desinibição. Seus anseios, muito provavelmente, se assemelham aos do leitor; entretanto, encontram nos demais personagens, em total omissão e, principalmente, em Zak, um sério concorrente, pois este é o principal agente incitador da necrofilia. Zak, inclusive, discute com Waléria, encontrando conflitos que servem como argumentos para defender o seu ponto de vista e os atos de Noel:

O Noel era apaixonado por ela. Você sabe o que é isso? Provavelmente não... Ninguém nunca deve ter amado você de verdade... Você não tem como saber o que é isso... Eu disse para ele transar com ela não para fugir das acusações, mas por pena. Pena, Waléria... Tenho mais pena dos vivos que dos mortos... Você não... (MONTES, 2010, p. 253).

Em meio a questão da necrofilia se embaralham várias outras discussões, envolvendo aspectos que não tem relação com Ritinha, tampouco com Noel e a relação entre os dois; no entanto, fazem com que todo esse arcabouço de informações seja adicionado à cena, transformando-a em algo mais hediondo e construindo uma atmosfera sombria sobre a narrativa, que culminará com a necrofilia. Visto que a expansão do horizonte de expectativas do leitor é essencial para a Estética da Recepção, observando essas possibilidades, no que tange ao contato com a violência, pode-se dizer que romances policiais são muito profícuos nesse sentido. Ainda que a premissa da teoria seja a de que a variedade seja fundamental para o crescimento e a expansão do horizonte de expectativas do leitor, se observadas algumas características da obra de um mesmo autor, é possível que haja nela mesmas grandes possibilidades não apenas no que concerne ao gênero, mas também sob os pressupostos da teoria.

Caso se quisesse encontrar na obra de Montes outros excertos semelhantes, seria relativamente fácil, ainda que em conotações e situações diferentes, como nas obras *Jantar Secreto* e *O Vilarejo*. O fato é que o ideal, para os teóricos de Constança, seja uma escala relativamente estável, do menos complexo para o mais complexo; porém, esse pressuposto pode ser mais bem alocado sobre as particularidades da linguagem do que para as cenas apresentadas pela narrativa em um contexto macro. Dessa forma, indiferentemente da sequência com que o leitor tome contato, dentro da obra de Montes, o seu horizonte de

expectativas sofrerá alguma expansão em algum grau, uma vez que a linguagem ou a sintaxe utilizada pelo autor é descomplicada e favorece a leitura de uma maneira simples e direta.

Uma vez que para a expansão do horizonte de expectativas há questões bastante particularizadas, de maneira que pode variar muito de leitor para leitor, é impossível fazer uma progressão correta sobre como essa expansão vai ocorrer e quais leituras serão necessárias para isso. As narrativas de Montes suscitam muitas possibilidades de crescimento para o leitor, não apenas as citadas anteriormente, ligadas ao estranhamento causado pelas cenas de violência, mas também várias outras possibilidades bem particulares do próprio romance policial, como a criação de expectativa quanto à solução do crime ou apontamento do culpado ou criminoso que, muitas vezes, decepciona o leitor por não ser o personagem esperado. Montes consegue carregar uma série de expectativas quanto às suas narrativas que são importantes tanto para a constituição de um romance policial, como para a expansão do horizonte de expectativas dos leitores, inclusive daqueles leitores que só leem Literatura Policial.

Ainda sobre a questão da expansão do horizonte de expectativas dos leitores a partir da leitura do gênero, alguns argumentos parecem convenientes. Nas teorizações de Jauss e, posteriormente, nas de todos os componentes da Escola de Constança, bem como dos estudiosos contemporâneos, fica claro que, dentre as possibilidades de crescimento do leitor, e não apenas do seu horizonte de expectativas, o contato com o texto de leitura difícil tenha se destacado. Na Literatura Policial, entretanto, poucos são os desafios nesse sentido. A absoluta maioria dos textos do gênero são construídos com uma linguagem usual, de fácil entendimento e bastante comum no meio do qual provém, salvo exceções. Dessa forma, o quesito da dificuldade provinda dos termos utilizados, bem como da sintaxe não se adequam às características do romance policial.

Não obstante, o gênero tem uma característica soberana, se comparada aos outros, que é a de fomentar o raciocínio lógico e a perspicácia do leitor a partir do contato com a trama. Ao leitor cabe o serviço de montar o quebra-cabeça desenhado pela narrativa e que tende a chegar ao criminoso. Não se entrará, novamente, nas especificidades necessárias ao leitor para que haja alguma conexão lógica entre os fatos apresentados pela trama e as conclusões tiradas por ele; todavia, interessa a concepção de que, em geral, não podendo a Literatura Policial se vangloriar por desenvolver textos complicados, com uma narração sôfrega e uma sintaxe que desafia a compreensão, pode, por outro lado, proporcionar ao leitor um desenvolvimento cognitivo pela dificuldade que se lhe apresenta em montar o quebra-cabeça, costurar a trama e chegar a um resultado. Essa reflexão tende a ser tão profunda e dar tantos resultados

cognitivos quanto o próprio contato com o texto difícil e, além de refinar a sensibilidade do leitor (FRYE, 2017), a literatura permite um crescimento intelectual maior e mais complexo.

Nas obras de Garcia-Roza, há alguns exemplos no que condiz ao desenvolvimento intelectual a partir da montagem do quebra-cabeça. Se comparado à narrativa de Montes, as obras de Garcia-Roza podem ser consideradas muito próximas à Literatura Policial clássica por suas características. Com exceção de *Berenice Procura* (2005), onde a investigação é feita pela taxista Berenice, as demais obras do autor narram as intempéries do trabalho do delegado Espinosa, em uma estrutura relativamente semelhante ao período clássico da Literatura Policial.

Garcia-Roza aloca um espaço considerável nos seus romances à reflexão do delegado, de maneira que demonstra claramente o trabalho investigativo intrincado ao cotidiano policial. De certo modo, toda essa bagagem carregada por Espinosa, juntando novos indícios sobre o crime em questão, supondo ocorrências afins e divagando muito sobre o caso, constitui também algumas reflexões com as quais o leitor pode se deparar e, não apenas isso, são reflexões sugeridas aos leitores, visto que constituem os conflitos da narrativa. O quebra-cabeça que está presente constantemente nos pensamentos e nas reflexões do delegado e, não apenas para ele, mas para toda a literatura policial, também pode estar presente na cabeça do leitor, que tenta decifrar e achar uma solução às aberturas do inquérito e da narrativa. Como exemplo, em *Fantasma* (2012), a proximidade e as ações fugidias de Princesa, uma moradora de rua, obesa mórbida, com um assassinato, é tema de reflexões seguidas do delegado:

Espinosa ficou pensando na fragilidade de Princesa e em sua total incapacidade de se defender dos predadores noturnos. Se a agredissem, ela não poderia nem tentar fugir, sair correndo. Demorava para se levantar do chão, sua locomoção era vagarosa, seus gestos também. O delegado se despediu e prometeu voltar no dia seguinte para conversarem mais um pouco. [...]

Enquanto comia, vinha-lhe repetidamente à lembrança duas frases de Princesa que soavam como um recado: “Eles se assustam à toa...”, “Gente pobre dormindo na rua vira um alvo para pessoas ruins...”. Se os sem-teto se assustavam facilmente, claro que teriam se assustado com um homem sendo morto a poucos metros de onde eles dormiam (GARCIA-ROZA, 2012, p. 22 - 23).

No diálogo indicado no excerto e em muitos outros na narrativa, o delegado busca respostas a partir de uma profunda reflexão sobre cada palavra, sobre cada frase do interlocutor, a fim de procurar uma conexão entre as suas respostas e a investigação. Fica visível, da mesma forma, que inúmeras suposições tomam conta do pensamento de Espinosa, que permanece pensando nos seus casos durante muito tempo, de modo que isso ultrapassa a sua vida profissional e invade a sua vida privada, fazendo com que em todas ou quase todas as

suas ações mais rotineiras, o caso em que trabalha ronde seus pensamentos: “A caminho da delegacia, pensava em Princesa. Como ela se protegia da chuva? Mesmo abrigada sob a marquise, as rajadas mais fortes atingiriam todos os pontos da calçada” (GARCIA-ROZA, 2012, p. 127 – 128). O desafio de montar o quebra-cabeças, para ele, se transforma em algo pessoal, não apenas por estar intimamente ligado com o caso e com risco de se tornar uma vítima, mas também porque para ele a solução do crime é algo importante nas esferas profissional, pessoal e moral. Seria possível, assim, dizer que para Espinosa todo esse processo se assemelha a um jogo, no qual a derrota é iminente; porém, o seu término de maneira lógica é de maior importância.

A questão do jogo é interessante para o romance policial, pois há que se relevar vários pontos da narrativa e do caso, como, por exemplo, saber identificar quando um depoimento é confiável ou quando o depoente está apenas jogando com palavras, tentando fazer com que a história fique cada vez mais embaralhada. Dessa forma, aparecem dois jogadores: o investigado e o investigador. Há a busca, por um lado, da derrocada das investidas de um, e, por outro, do desmascaramento dos argumentos do primeiro. Como em um jogo de xadrez, os dois lados querem sair vencedores e, para isso, seu raciocínio e sua coragem são fundamentais.

Além disso, se observada a questão relacionada à outra parte, dos concorrentes no jogo, que na Literatura Policial podem ser os investigados, que têm o poder de deixar toda a situação mais complicada, adicionando mais conflitos e mais dificuldades para o caso. Na mesma obra anteriormente citada, tem-se um exemplo de como os fatos relacionados ao assassinato que dá início à trama podem parecer ou se desenhar dispersamente, com um número grande de desencontros e conflitos:

- O nosso caso – respondeu Espinosa – diz respeito a um assassinato ocorrido há pouco mais de um mês, quando um homem foi esfaqueado na calçada da avenida Copacabana na madrugada de uma segunda-feira. Morreu na hora e seu corpo foi saqueado em seguida. No bolso dele, encontramos parte de um bilhete aéreo. Temos ainda um sem-teto morto três semanas depois, também esfaqueado. Ninguém viu nada, ninguém ouviu nada. Não há nenhum vestígio do assassino. Passados alguns dias, uma mulher que se apresentou como Laura Clemente e dizendo-se irmã do primeiro homem esfaqueado apareceu aqui na delegacia munida de certidão de nascimento fornecida pelo consulado americano em São Paulo, traduzida por um tradutor público e com todos os carimbos e selos necessários, e de uma cópia da carteira de identidade de Artur Clemente, filho de pais brasileiros e nascido no estado americano da Califórnia. Os documentos da mulher mostravam que seus pais, já idosos, eram os mesmos do morto. Ela trazia também uma procuração assinada por eles autorizando-a a efetuar o traslado do corpo do filho para São Paulo, a fim de ser sepultado. Ele foi cremado. Em seguida, a irmã desapareceu. Seus endereços e telefones em São Paulo eram falsos, assim como, provavelmente, todos os documentos apresentados (GARCIA-ROZA, 2012, p. 103 – 104).

Para a narrativa policial onde investigador e investigado assumem posições adversas, todo o processo é um jogo e, quanto mais complexo e infundado ele parecer, maior será o desafio para quem quiser desvendá-lo, considerando-se que tanto leitor quanto investigador queiram desvendá-lo corretamente. De forma mais abrangente, sobre a questão da relação do jogo com a natureza do ser humano, Huizinga (1980) afirma que é prioritariamente no jogo e pelo jogo que a sociedade cresce e se desenvolve, de modo que comparar a atividade exercida pelo investigador e pelo leitor, em consequência, com um jogo, não parece desproporcional nem à atividade, tampouco aos constructos sociais pensados pelo autor.

A literatura dialoga com o jogo da mesma forma que o jogo dialoga com a vida. Não se abrirá aqui mais um ponto de discussão frente à Literatura Policial e à Estética da Recepção; entretanto, crê-se que, para a análise das estruturas do romance policial, sobretudo no que condiz ao rompimento e alargamento do horizonte de expectativas do leitor, a questão do jogo entre investigador e investigado⁷, assim como a questão do quebra-cabeças e das aberturas ou lacunas da narrativa são essenciais e constituem um campo básico interessante.

A Literatura Policial é um arcabouço de possibilidades que pouco a restringem no que condiz à Estética da Recepção. Crê-se que muito pode ser aproveitado para o crescimento dos leitores não apenas como leitores, mas também como seres humanos a partir do contato com esse gênero literário. Como já dito, é relativamente difícil fazer uma análise de uma teoria sociológica da literatura analisando um livro apenas, dessa forma, as breves amostragens de trechos de obras policiais, com base na teoria literária talvez sejam as melhores opções para a argumentação. No entanto, alguns pontos da relação entre o gênero e a teoria tendem a se tornar controversas. A relação de determinação e abertura do horizonte de expectativas do leitor é dependente de várias leituras, de modo que quanto maiores e mais variadas forem as leituras, maior e mais abrangente será o seu horizonte de expectativas. Assim, quanto mais o leitor variar, de uma obra para outra, de um autor para outro e também de um gênero para outro, maior será o seu aproveitamento da leitura, sobretudo se ele conseguir perceber as nuances do texto e o efeito provocado nele mesmo por aquela leitura. Sendo assim, manter-se seguidamente lendo o mesmo autor pode não ser tão proveitoso quanto se a essa sequência fossem interpostos livros de outros autores, policiais ou não, e ainda de outros gêneros.

O mais importante, não obstante, é a retração na concepção de que a Literatura Policial não auxilia no crescimento intelectual e humano do leitor, pois, como visto, há inúmeras

⁷ Pode-se incluir aqui também o leitor como um jogador.

características do gênero que são bastante proveitosas para o leitor, principalmente quando se observa os pressupostos teóricos da Estética da Recepção. Há, ainda, uma pré-disposição da Literatura Policial na determinação do horizonte de expectativas do leitor pelas características da tríade, já comentada. De fato, na Estética da recepção:

O que importa é o facto de deixar de classificar as várias interpretações de um texto como “falsas” ou “verdadeiras”, de se desinteressar do autor e do processo de produção, para ter fundamentalmente com conta a necessidade de compreender a diferença das sucessivas exegeses e aquilo que a sustenta (Gumbrecht, in Lima, 1979). Será isto um novo paradigma? Alguns pensam que sim (COELHO, 1982, p. 22).

O que o excerto acima afirma, sobretudo no que condiz às condições de verdade ou falsidade, é essencial quando se observa a evolução do leitor. Em nenhuma esfera, assim, há uma leitura única ou correta para uma determinada obra. Nesse sentido, a Literatura Policial que, anteriormente, poderia ser esquecida ou rebaixada por não permitir que houvesse essa pluralidade de leituras, hoje não apresenta mais possibilidades para tanto. As obras policiais, sobretudo as contemporâneas, flertam seguidamente com as inúmeras possibilidades de leituras da narrativa. *Berenice Procura*, de Garcia-Roza (2005), tem o fechamento do seu livro com uma abertura de possibilidades:

- O que nos garante que você não inventou toda essa história para disfarçar o fato de que foi você quem matou Valéria? Será que essa confissão de uma grande paixão homossexual não é o preço que você está preferindo pagar para dar credibilidade à sua história e se safar da suspeita de assassinato? - perguntou Berenice.
- Não estou afirmando que as coisas se passaram do jeito que eu contei. Como eu disse, é só uma hipótese fantasiosa ou, se você preferir, uma reportagem fictícia... - Domingos se levantou e fez um leve aceno de cabeça para Russo e Berenice - ... Não há garantia (GARCIA-ROZA, 2005, p. 174).

No término do romance se encontra uma abertura para interpretações variadas, de maneira que não se sabe se Domingos é o assassino de Valéria ou não, se foi ou não seu amante e, também, se o seu relato é verdadeiro ou fantasioso. Berenice e Russo ficam com as complicações da dúvida, tanto quanto o leitor, que não encontra argumentos baseados no texto para decretar uma ou outra verdade. As três últimas palavras da narrativa corroboram com a perspectiva de abertura e de não decretação de hipótese verdadeira ou falsa: não há garantia. Uma vez que o personagem afirma isso deixa com que uma série de suposições fiquem em aberto, de tal modo que não há um constructo lógico capaz de responder as perguntas.

Quando o personagem afirma que não há garantias está também afirmando que não há caso encerrado, não há certezas na investigação e não há uma prova ou ligação

comprovadamente lógica que o ligue ao assassinato. Mesmo a narrativa perdurando por quase duzentas páginas, a única certeza existente nela é a do assassinato de Valéria. Essa abertura para interpretações ou para fechamentos que partem da imaginação do investigador ou do leitor é, relativamente, comum à Literatura Policial contemporânea. Na obra *Uma Janela em Copacabana*, Garcia-Roza (2001), também faz uso desse artifício: “ - Vou resumir a história para você. Nada é definitivo, muitos pontos precisam ser esclarecidos e as lacunas da história, que são muitas, foram preenchidas pela minha imaginação, o que torna este relato uma obra de ficção” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 214).

Nesse trecho, não apenas Espinosa demonstra não ter certeza sobre a conclusão da investigação, como também admite que grande parte dos elos encontrados são provindos de suas suposições, constituindo, para ele, uma obra de ficção. Essa relação direta do personagem com a impossibilidade de resposta ou de certeza sobre um caso é interessante, pois, de certa maneira, humaniza o delegado, demonstrando como o seu trabalho pode não render os resultados esperados ou pode não atingir o ponto principal com a resposta final sobre a definição do assassino e a posterior punição ao mesmo. Não apenas por esse, mas por muitos outros motivos, foi sobretudo com Garcia-Roza, da década final do século XX até hoje, que a Literatura Policial brasileira começou a ter um teor de seriedade cada vez maior, onde foi iniciado um movimento mais elaborado voltado ao gênero.

Quanto às aberturas para interpretações, pluralidades de toda ordem e possibilidades múltiplas de leitura, a Literatura Policial encontra indícios de valor dentro dos escritos dos teóricos de Constança. De fato, não são todas as obras do gênero que evidenciam uma abertura tão clara para interpretações, no que condiz ao final da investigação ou da narrativa; entretanto, se observada a relação estabelecida entre o leitor e a obra, essa abertura pode ser muito maior, uma vez que ele não necessariamente deve concordar com as conclusões tiradas pelo investigador, tendo em vista os fatos narrados.

CONCLUSÃO

A configuração deste trabalho se deu com base na Estética da Recepção em movimento de intersecção com a Literatura Policial, em um estudo em que a figuração estética do gênero fosse ativa na construção sociológica da literatura. Em um primeiro momento, fez-se uma argumentação acerca da Estética da Recepção, considerando alguns de seus pressupostos básicos, organizando um arcabouço teórico relativamente abrangente, ainda que dentro de apenas uma teoria, para subsidiar o trabalho de ligação com a Literatura Policial.

Nesse sentido, observou-se alguns conceitos específicos ou construções argumentativas que são fundamentais para qualquer estudo ou análise que tenha como ponto de partida a recepção, tais como a ligação da tragédia com o prazer, o conceito do horizonte de expectativas, bem como suas prerrogativas e algumas formas de sua expansão. A expansão do horizonte de expectativas é o ponto crucial de toda recepção e, de certa forma, foi assim abordada durante o trabalho. Além disso, foram analisadas muito brevemente algumas perspectivas posteriores à Escola de Constança, que retrabalharam em alguns aspectos e construíram outras teorias, bebendo não apenas da perspectivização, mas também da teorização provinda dessa Escola.

A expansão do horizonte de expectativas do leitor acontece de modo particularizado e não há uma forma de medição exata sobre como e de que forma ocorreu esse alargamento. Ademais, não se pode dizer, exatamente, qual a abertura do sujeito para que haja alguma mudança nas suas perspectivas, bem como qual vai ser a dimensão dessa abertura. Ainda que se espere que haja sempre, da parte do indivíduo, uma abertura para o questionamento, para a reflexão e, possivelmente, para a mudança nas suas perspectivas, nem sempre isso ocorre, principalmente pela resistência com inquirições de qualquer natureza, por leituras superficiais, ou ainda por outros motivos que suprimem as possibilidades de crescimento e mudanças nas suas conceituações.

De fato, nem sempre há êxito na expansão do horizonte de expectativas; entretanto, a Literatura Policial aparenta não carregar alguns desses problemas, uma vez que o leitor do gênero está se propondo refletir e duvidar de si e da narrativa desde o momento que abre o livro, pois sabe que ao tomar contato com uma narrativa policial encontrará dúvidas, visto que, na grande maioria das produções dessa natureza, haverá uma investigação que se baseará em hipóteses, suposições, e outras veias inconclusivas, de modo que a reflexão caminha no mesmo passo que a leitura. Da mesma forma, o leitor do romance policial dificilmente fará

uma leitura desatenta ou superficial, pois a própria configuração da narrativa pressupõe-no ativo, tanto para compreensão do conteúdo narrado, quanto para realização da sua própria investigação, que pode ocorrer de modo subjetivo ou aberto: subjetivo quando não há a confrontação de posições, sobretudo as do leitor com as do investigador; aberto quando esse confronto é um desejo do próprio leitor, principalmente buscando resolver ou solucionar o caso antes mesmo do personagem investigador ou dele discordar, angariando uma série de argumentos baseados na narrativa, para que possa construir uma explicação lógica para a sua conclusão em desacordo com a mesma. A natureza da Literatura Policial prevê um leitor ativo, atento e aberto, o que facilita a expansão do seu horizonte de expectativas.

Ultrapassando um pouco a questão da ligação do leitor com o romance, a Estética da Recepção instituiu uma base crítica, que delimita parâmetros para as considerações sobre as qualidades literárias de uma determinada obra. Em explanação sobre a Escola de Constança, Eagleton (2006, p. 119-120) descreve brevemente alguns desses pressupostos:

Para Iser, a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, “desconfirma” nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los pela primeira vez, como realmente são. Em lugar de simplesmente reforçar as percepções que temos, a obra literária, quando valiosa, violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimentos.

Deveras, a teoria delimita os seus parâmetros na consideração de uma obra literária de qualidade ou eficiente, como proposto no excerto. Essa disposição não é incomum, pois o gênero também carrega algumas restrições, que, como visto no decorrer do trabalho, podem não ser tão claras ou rígidas como as da teoria; porém, ainda são características importantes para as conclusões sobre quais aspectos o definem como gênero literário.

Embora haja uma abertura no que tange à narrativa policial, sobretudo nas últimas décadas, quando os autores começaram a mesclá-las com alguns aspectos do romance de terror ou horror, bem como variar as suas características, dando mais espaço à descrição do crime e à vida do criminoso do que propriamente à investigação. Esses antagonismos ao estilo clássico do romance policial não o fazem menor; pelo contrário, demonstram que o gênero é capaz de convergir com outras formas narrativas para construção de algo relativamente inovador; portanto, o gênero policial não é e não está fechado, ainda que tenha algumas características de cerceamento. Os preceitos iniciais da Literatura Policial, ademais, são parte integrante das expectativas do leitor:

Os gêneros, segundo Todorov (1978), correspondem a expectativas dos leitores e modelos de previsibilidade para os autores. Isso significa que um autor de romances policiais sabe quais características seu texto deve conter para se enquadrar no gênero. O leitor, por sua vez, busca o texto esperando que ele contenha o mistério em torno de um assassinato de autoria desconhecida (MASSI, 2011, p. 157).

O trecho acima demonstra, basicamente, uma ligação intrínseca entre autor e leitor. Ainda que a consideração seja mais adequada ao romance policial clássico, não impede que se observe também o contemporâneo. Nesse caso, os dois sabem o que querem: o autor sabe quais características utilizar e como inseri-las na narrativa, de maneira a construir um romance policial; o leitor sabe que, de uma forma ou outra, encontrará a tríade, já comentada, crime – criminoso – investigação. Esses pressupostos evidenciam que há, no romance policial, uma disposição prévia à determinação do horizonte de expectativas do leitor, que será expandido no decorrer da narrativa.

Percebeu-se, no decorrer de todo o trabalho, que a Literatura Policial detém características que vão ao encontro de alguns pressupostos da Estética da Recepção. O gênero encontra na teoria um subsídio bastante profícuo para a sua elevação como literatura de qualidade, com valor literário evidente, deixando de ser tratada como uma subliteratura ou uma literatura menor. De fato, buscou-se analisar, inclusive, alguns aspectos formais do romance policial, visto que é considerado, geralmente, fechado ou formal demais, sendo possível enxergar que a delimitação dele não é algo que o impeça de construir grandes obras literárias. Além disso, foi possível observar que esses aspectos irrevogáveis da narrativa são importantes para as perspectivas do leitor, baseando-se nos pressupostos da Estética da Recepção.

Por fim, com as observações, suposições, intersecções e breves análises aqui realizadas, pode-se demonstrar que a Literatura Policial é detentora de um grande valor literário tanto quanto qualquer outro gênero, seja nas suas concepções formais, seja na questão formativa voltada ao leitor. Essa perspectiva, aliada à produção de qualidade e em grande porte produzida no país, sobretudo a partir do final do século passado, configuram senão um movimento da Literatura Policial no Brasil, pelo menos o princípio de um constructo mais organizado, relacionado ao gênero. Ainda, por certo, há muito o que crescer enquanto movimento, se mesmo for possível assim considerar o romance policial brasileiro contemporâneo. Caberá aos estudiosos no futuro observarem a produção literária desse ramo com essa perspectiva ou não, alguns de seus expoentes, no entanto, são já conhecidos tanto do público, quanto da crítica.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ASSIS, Machado de. **Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira**. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 – 34: Instinto de nacionalidade. (1a ed. 1873).
- AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- ANDREAZZA, Carlos. Raphael Montes entrevista Carlos Andreazza no Trilha de Letras. **TV Brasil**. Jul. 2017. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/raphael-montes-entrevista-carlos-andreazza-no-trilha-de-letras>>. Acesso em: 27. jun. 2018.
- BELLOTTO, Tony. **Bellini e o demônio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não Verás País Nenhum**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- BROWN, Dan. **Anjos e Demônios**. Tradução de Maria Luiza Newlands da Silveira. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- _____. **O Código da Vinci**. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- _____. **O Símbolo Perdido**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- _____. **Inferno**. Tradução de Fernanda Abreu e Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Editora Arqueiro, 2013.
- _____. **Origem**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Editora Arqueiro, 2017.
- BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 1962.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática S.A, 1991. Série, Fundamentos. (86).
- CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. 2 ed. São Paulo: INL, 1972.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à Literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: NOVAES, Adauto (org). **O Silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COELHO, Eduardo Prado. **Os universos da crítica**. Lisboa: Signos, 1982.

- COMETTI, Douglas. (2003). **Um longo rastro de sangue no meio literário**. Em <http://www.screamyell.com.br/literatura/noir.htm>. Acesso em 24 de junho de 2018.
- CORTINA, Arnaldo. **Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**. Araraquara, 2006. 256p. Tese (Livre docência) – Faculdade de ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista.
- COUTINHO, Eduardo F. Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa. In: FANTINI, Marli (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CHRISTIE, Agatha. **Um corpo na biblioteca**. Tradução de Edilson Alkimin Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 (1 ed. 1942).
- DAMÁSIO, Antônio. **A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DOYLE, Arthur Conan. (1887). **Um estudo em vermelho**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Faculdade de Comunicação e Artes. PUC MG, Belo Horizonte, v. 2, p. 2-15, mai/out. 2013.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: Contos Reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, In: MORICONI, Ítalo. **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 334-342.
- _____. **Bufo & Spallanzani**. 24 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Geráldine, Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O silêncio da chuva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Vento sudoeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Perseguido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- _____. **Berenice procura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Espinosa sem saída**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Na multidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Céu de origamis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Fantasma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GÓES, Denise. O sucesso, sem mistério, do romance policial. **Entrelivros**. São Paulo: Duetto Editorial, ed. 6, p. 28 – 47, out. 2005.
- GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: a infância de João Guimarães Rosa. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAMMETT, Dashiell. **O grande golpe**. Tradução de Luiz Horácio da Matta. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- HOMERO. **Iliada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de Marcos L. Muller. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 1932.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luis Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- JAMES, Phyllis Doroty. **Segredos do Romance**: história das histórias de detetive. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994. (1ª ed. 1967).
- _____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LEWIS, Matthew Gregory. **O Monge**. Tradução de Maria Aparecida Mello Fontes e Domingos Martins. Vitória: Pedrazul Editora, 2017. (1ª ed. 1796).

- LIMA, Luis Costa. (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Sônia Mara van Dick. O aparecimento de Sagarana. **Verbo de Minas**: Guimarães Rosa: o regional e o universal. Juiz de Fora, MG, v.5 n. 9, p. 125-132, jan/jun, 2006.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1946. Jornal de Crítica. Arq. JGR-IEB/USP-R1.
- _____. **No mundo do romance policial**. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1947.
- LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002, pp. 69-89.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.
- LOPES NETO, Simões. **Contos Gauchescos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.
- MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. **Homens imprudentemente poéticos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. 2011. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, UNESP, Araraquara, SP, 2011.
- MONTES, Raphael. **Suicidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Dias perfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **O Vilarejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015
- _____. **Jantar Secreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NOGY, Gustavo. **Saudades dos cigarros que nunca fumarei**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ORWELL, George. **1984**. 29 ed. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.
- PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: _____. **O laboratório do Escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIRES, Cleléia Simeão. A tipologia do romance policial. **Revista Garrafa** (Rio de Janeiro), n.5, jan.- abr. 2005. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/issue/view/698/showToc>>. Acesso em 20/05/2018.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua morgue e outras histórias**. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 2006.

QUEIROZ, Eça de. **O crime do padre Amaro**. São Paulo: Editora Três, 1972. (1ª ed. 1875).

REIMÃO, Sandra Lucia Amaral de Assis. **Literatura Policial Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. (1ª ed. 1982).

_____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (1ª ed. 1991).

SARTRE. **O imaginário: psicologia fenomenológica da percepção**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHAEFFER, Jean. Marie. Pourquoi la fiction?, Ed. du Seuil, Paris, 1999, In: LIMA, Luis Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVESTRE, Edney. **Se eu fechar os olhos agora**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

STEINER, George. **Os logocratas**. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luis Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Ana Mafalda Leite. Portugal: Edições 70, 1978.

VODICKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.) **Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Globo, 1978.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: _____ (org.) **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. Memórias de tempos sombrios. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, DF, n. 52, p. 9 -30, set./dez. 2017.

ZUMTHOR, Paul. Langue, texte, énigme. Paris: Seuil, 1975, In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

ALEXANDRE LEIDENS

INTERSECÇÕES ENTRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O ROMANCE POLICIAL
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A ELEGIA DO MENOR PELA RECEPÇÃO
ESTÉTICA

PATO BRANCO

2019