

Comunicação Midiática

Revista Comunicação Midiática
ISSN: 2236-8000
v. 13, n. 3, p. 55-71, set./dez. 2018

**O detetive assombrado: encontros entre narrativa policial e fantástica na
ficção televisiva**

**El detective embrujado: encuentros entre las narrativas policial y fantástica
en la ficción televisiva**

**The haunted detective: encounters between detective and fantastic nar-
ratives in fictional television**

Nuno Manna

Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). nunomanna@gmail.com

Felipe Borges

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, e mestre pela mesma instituição. felipelsborges@gmail.com

RESUMO

O artigo investiga o encontro entre as narrativas policial e fantástica e suas implicações no imaginário moderno, particularmente a partir de três séries televisivas: *Sherlock*, *Houdini & Doyle* e *True Detective*. Parte-se de uma abordagem das imagens supostamente antagônicas do detetive e do sobrenatural, para então se observar relações formais, históricas e epistêmicas complexas na interseção dessas narrativas. A partir disso, busca-se compreender em que medida as séries referidas atualizam tensões constitutivas do ser humano moderno encarnadas em seus protagonistas.

Palavras-chave: Narrativa Policial; Narrativa Fantástica; Séries Televisivas; Modernidade.

RESUMEN

Este artículo investiga el encuentro entre las narrativas policial y fantástica y sus implicaciones en lo imaginario moderno, particularmente a partir de tres series televisivas: *Sherlock*, *Houdini & Doyle* y *True Detective*. Se parte de un abordaje de las imágenes supuestamente antagónicas del detective y de lo sobrenatural, para luego observar algunas relaciones formales, históricas y epistémicas complejas en la intersección de esas narrativas. A partir de allí, se buscará comprender en qué medida las series referidas actualizan tensiones constitutivas del ser humano moderno encarnadas en sus protagonistas.

Palabras clave: Narrativa Policial; Narrativa Fantástica; Series Televisivas; Modernidad.

ABSTRACT

This study investigates the encounter between detective fiction and fantastic narrative and its implications for the modern imaginary, especially from three television series: *Sherlock*, *Houdini & Doyle* and *True Detective*. It begins with an approach of the supposedly antagonistic images of the detective and of the supernatural, to observe more complex formal, historical and epistemic relations in the intersection of both narratives. From this, one seeks to understand to what extent the aforementioned series update the constitutive tensions of the modern human embodied in their protagonists.

Keywords: Detective Fiction; Fantastic Narrative; TV Series; Modernity.

A narrativa policial e a narrativa fantástica sempre foram largamente exploradas no imaginário midiático. No início da década de 1990, duas séries de TV foram particularmente importantes na promoção do encontro entre as imagens do detetive e do sobrenatural na ficção televisiva e na cultura popular. *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) e *The X-Files* (Fox, 1993-2002) (conhecida no Brasil como *Arquivo X*) foram altamente populares e se tornaram fenômenos de culto com histórias de investigação que se afastavam de premissa do *whodunit* – “quem matou?” – em busca do desvendamento de questões que ultrapassavam radicalmente os limites da normalidade. Na última década, multiplicaram-se séries que, de diferentes maneiras, exploram tal temática¹ – incluindo as próprias *Twin Peaks* (Showtime, 2017) e *Arquivo X* (Fox, 2016-presente), retomadas em novas temporadas.

Desse cenário, chamam-nos particular atenção três produções recentes: *Sherlock* (BBC, 2010-2017), *Houdini & Doyle* (Fox, 2016) e *True Detective* (HBO, 2014-presente). Trata-se de séries policiais que, de diferentes formas e em diferentes graus, investem em enigmas que esbarram no fantástico e tensionam a maneira como seus protagonistas compreendem os mistérios do mundo. Mais ainda, são produções que buscam revisitar e atualizar distintos imaginários da narrativa policial. As duas primeiras dialogam fortemente com a chamada “era de ouro” das histórias detetivescas, de cunho mais positivista. Ambas referenciam (e reverenciam) aquele que é, provavelmente, o mais famoso detetive da literatura, Sherlock Holmes, além do seu próprio autor – a segunda série trata da relação de Arthur Conan Doyle com o famoso ilusionista Harry Houdini. Por outro lado, na primeira temporada de *True Detective*, conferimos uma trama que remete fortemente a outra vertente policial, a *hard-boiled*, retomada em um cenário rural marcado pelo ocultismo, com homenagens ao universo fantástico de escritores como Robert W. Chambers e H. P. Lovecraft e a diversos outros filmes e séries (Leal; Borges, 2017).

Quando observamos a emergência da narrativa policial e da narrativa fantástica na modernidade, encontramos no campo da literatura uma vasta gama de histórias e estudos que exploram não apenas os contornos de seus respectivos gêneros, mas investem em sua interseção. No prefácio da coletânea *Detetives do sobrenatural: contos fantásticos de mistério*, Bráulio Tavares (2014) afirma que a narrativa policial estaria ligada a uma busca implacável por respostas que estabilizem o mundo, e pela necessidade de acabar com a dúvida e a angústia. Haveria, assim, uma dificuldade da narrativa policial em lidar com o inexplicado. De maneira inversa, o fantástico se fixa, justamente, na incerteza, na dúvida, em eventos que não podem ser explicados pela racionalidade e pelo cientificismo. De que modo, então, seria possível conciliar ambas as dimensões de imaginários tão distintos?

Quando um detetive nesse modelo (racionalista, analítico, caótico, preparado para tudo) se defronta com um crime cometido de modo cerebral, o conto ou romance policial vira uma espécie de jogo de xadrez. Mas o que acontece quando um detetive assim encara algo que não é produto da inteligência humana? De que modo um investigador que fuma cachimbo e toca violino conseguirá desarmar o Oculto, o Sobrenatural, o Que-Não-Existe? (Tavares, 2014, p. 7).

No presente artigo, levamos adiante tais questões, tendo em mente um conjunto de apostas. Propomos que a compreensão da narrativa policial e da narrativa fantástica, considerando sua historicidade e seus modos de operação específicos, nos permite visualizar aspectos marcantes de nosso imaginário social. À primeira vista, tais aspectos encontrariam nas imagens do detetive e do sobrenatural expressões da racionalidade, funcionando, respectivamente, como suas formas de afirmação e de questionamento. Propomos, ainda, que as interseções entre a narrativa policial e a narrativa fantástica nos permitem ultrapassar certas dicotomias e simplificações, explicitando dilemas constitutivos da modernidade. Apontando para tais interseções em *Sherlock, Houdini & Doyle* e *True Detective*, analisamos imagens do detetive confrontado pelo sobrenatural, buscando entender atualizações de tensões modernas no imaginário midiático contemporâneo.

Razões da narrativa policial

A narrativa policial, não por acaso, encontra suas condições de possibilidade em meio a um imaginário europeu moderno. De acordo com Vera Figueiredo (2013), a emergência das histórias policiais no século XIX está relacionada à ascensão das ciências ao mais alto patamar do conhecimento. Conforme John Scaggs (2005), o próprio trabalho da polícia moderna funda-se na confiança no conhecimento, na ciência e na razão, em detrimento da fé religiosa e do misticismo.

Ao criar uma narrativa em torno de um personagem dotado de excepcionais capacidades lógicas para resolver mistérios, Edgar Allan Poe ajudou a conceber o que, para diversos estudiosos (Freitas, 2007; Gilbert, 1967; Nebias, 2017), é a base da história policial moderna. Nos contos protagonizados pelo detetive Auguste Dupin, acompanhamos um investigador extremamente observador e metódico, capaz de fazer uso do método científico para resolver mistérios assombrosos. Esse modelo de detetive foi fundamental para o estabelecimento de uma matriz policial, especialmente da vertente britânica, com detetives cerebrais como Sherlock Holmes (surgido em 1887), de Conan Doyle, e Hercule Poirot (1920), de Agatha Christie.

Essas imagens apresentam características que se firmariam como o tipo de detetive mais universal no nosso imaginário: um herói, frio e calculista, sempre um passo à frente dos demais e infalível em suas empreitadas investigativas. Algumas das séries de maior sucesso dos últimos tempos dialogam fortemente com essa tradição, a chamada narrativa policial formal (Malmgren, 2001). É o caso de produções como *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015) e *Criminal Minds* (CBS, 2005-presente), cujos investigadores se mantêm dentro dos limites da lei e são capazes de comprovar as maravilhas da ciência.

Assim, a racionalidade seria uma ferramenta tanto dos personagens quanto do leitor/espectador, engajados na tarefa de resolver o enigma de um crime e apresentar a solução capaz de amarrar todas as pontas e explicar cada pormenor envolvido. Ao final de uma trama policial, espera-se que haja uma resposta aos mistérios introduzidos ao longo da narrativa, com o objetivo de reorganizar um cenário que se tornou caótico diante do crime. Nessas histórias, parte-se do pressuposto da existência de uma verdade única e definitiva para o enigma, que só pode ser alcançada pelo detetive. Por meio da investigação, as dúvidas são, ao cabo, permanentemente sanadas e os personagens podem sair de um estado de suspensão (causado pela ocorrência de um assassinato, geralmente) e voltar à normalidade cotidiana.

A descoberta da resposta é o clímax de uma narrativa pautada pela angústia do mistério, pela sede do saber. Adriana Freitas (2007, p. 3) percebe, na narrativa policial como um todo, “a necessidade humana de eliminar o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma dada questão”. Ao versar sobre as histórias centradas em enigmas, Tzvetan Todorov (2004) ressalta que as tramas se constituem como uma cadeia rigorosa de eventos, da qual não podemos retirar nenhum elo sob pena de perdermos o sentido minuciosamente construído. Assume-se, assim, que uma “boa” história policial não deve deixar lacunas.

Na vertente da narrativa policial que se consagrou nos Estados Unidos do entre guerras, a *hard-boiled*, o investigador é um pouco diferente: o tipo que se consolidou nessas histórias é mais um homem de ação do que de raciocínio, conhecedor das ruas e constantemente violento, transitando perigosamente entre bandidos e mulheres fatais. No conturbado século XX, e em um país como os Estados Unidos, “não faria sentido a configuração de um detetive como Sherlock, metódico e cerebral, mas a de um detetive mais humanizado, que em vez de utilizar métodos científicos para solucionar o mistério, utiliza a intuição e a força” (Nebias, 2017, p. 184). Vale notar que tais investigadores podem, sim, ser argutos e apresentar um modo de trabalho que prima pela capacidade de concatenar pistas e entregar respostas. Trata-se de um detetive que também entra em cena para chegar à verdade e estabelecer alguma ordem (ainda que mínima) em cenários caóticos. No entanto, como afirma Carl Malmgren (2001), as histórias *hard-boiled* expressam certo limite do conhecimento sobre algo em sua totalidade, já que as pistas apontam não necessariamente para uma solução, mas para mais pistas.

Uma figura que marcaria a narrativa policial a partir dos anos 1980 e que colocaria novas questões sobre a racionalidade empregada nas investigações é a do *serial killer*. Como as histórias do início do século XX tendem a apresentar personagens em que as motivações se mostram claras e, de certa forma, racionalmente justificáveis, e nos quais criminosos e vítimas se conhecem, ao final, o detetive pode evidenciar o “sentido” por trás da brutalidade do ato de tirar a vida alheia. Todavia, “como as vítimas de *serial killers* são escolhidas de uma maneira aparentemente aleatória e, geralmente, não conhecem o assassino, ideias convencionais de motivação (que predominam na ficção de mistério) não mais se aplicam” (Malmgren, 2001, p. 179, tradução nossa). Nesse caso, falham os tradicionais métodos de investigação e suas explicações baseadas em padrões e relações de causa e efeito.

Dessa maneira, ao buscar compreender a motivação e o *modus operandi* dos assassinos, os investigadores dessas histórias acabam tentando pensar como tais. Essa ambivalência, que frequentemente leva à identificação entre os dois antagonistas, é bem explorada nas histórias do personagem Hannibal Lecter, particularmente na série *Hannibal* (NBC, 2013-2015), e em produções como *Mindhunter* (Netflix, 2017-presente), que exploram fortemente o envolvimento mental e emocional entre os detetives e os criminosos que investigam.

Na ficção *hard-boiled* e de *serial killers*, pode se perceber mais marcadamente uma discussão acerca dos limites da razão no processo investigativo. Nessas histórias, outros elementos tensionadores entram em jogo, como a intuição, a força, a sedução e mesmo a loucura. No entanto, sempre levada a teste, a reflexão sobre as possibilidades da percepção e da interpretação está no cerne de toda narrativa policial, desde sua emergência.

Tal reflexão é também fundamental para a constituição de um universo de narrativas ficcionais que, emergindo em um mesmo regime de historicidade (Hartog, 2013), em um

mesmo contexto e, às vezes, pelas mãos dos mesmos autores, parecem apresentar características opostas às da narrativa policial. A narrativa fantástica, outro universo ficcional moderno, é marcada por elementos e estruturas que, de certa maneira, investem justamente naquilo que configura ameaça no universo das narrativas policiais. Compreender essas marcas é importante para que possamos questionar as aparentes fronteiras entre a imagem do detetive e a do fantasma, e, com isso, desvendar dinâmicas mais complexas de constituição de certos imaginários modernos.

(Des)razões da narrativa fantástica

As reflexões em torno da fundação do fantástico tradicionalmente se debruçam sobre uma produção literária que emerge no século XIX, composta por relatos insólitos e sobrenaturais. Como sintetizado em *A tessitura do fantástico* (Manna, 2014), tal produção é povoada por personagens perturbados, atmosferas obscuras e trajetórias errantes e ambíguas. São referências canônicas do fantástico histórias como *A queda da casa de Usher*, de Poe, *O Homem de Areia*, de E. T. A. Hoffmann, *A volta do parafuso*, de Henry James, e *O Horla*, de Guy de Maupassant. Como afirma Remo Ceserani (2006, p. 93), o fantástico demonstrou uma extraordinária vitalidade: “Foi um componente relevante daquilo que chamamos a literatura da ‘modernidade’, e ainda hoje ocupa um lugar central na imaginação literária e, ainda mais, na não literária (o cinema, as histórias em quadrinhos, a televisão)”.

Expressão dessa vitalidade, séries de TV recentes como *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) e *American Horror Story* (FX, 2011-presente) são particularmente interessantes no modo como constituem verdadeiros compêndios do imaginário fantástico. A primeira recupera e reúne uma série de referências familiares, inclusive da literatura oitocentista para compor sua trama – figuras como Dorian Gray e Dr. Frankenstein, além de personagens de *Drácula*, de Bram Stoker; a segunda, série de antologia, baseia suas temporadas em universos temáticos recorrentes do universo fantástico terrorífico, como a casa assombrada, o manicômio e a bruxaria.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2004) mapeia alguns temas recorrentes ao fantástico, enfatizando sempre a distensão que uma narrativa fantástica instaura na percepção da realidade por meio do insólito. O insólito manifestaria uma laceração no mundo da regularidade a partir da aparição daquilo que não pode aparecer/acontecer, mas aparece/acontece. O fantástico seria, assim, uma experiência de desestruturação do mundo da vida, uma irrupção do inadmissível dentro da legalidade cotidiana (Caillois, 1970). Os impasses causados por um relato fantástico provocariam incertezas e incômodos a seus protagonistas e leitores, dificultaria o julgamento sobre os acontecimentos e, no limite, sobre a própria ordem e coerência do mundo. Assim, ao nos confrontar com o insólito, o fantástico nos colocaria sempre em um impasse, nos obrigando a optar por uma explicação natural e lógica ou uma propriamente sobrenatural.

Mergulhando no imaginário constitutivo do fantástico enquanto emergência histórica, diversos autores mostram que essas narrativas manifestam o que, nos termos de Todorov, seriam estados “mórbidos” de uma consciência social, uma expressão das trevas de certo contexto social e epistêmico moderno: “O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista” (Todorov, 2004, p. 177). A afirmação vai ao encontro do que Caillois (1970) afirma sobre as narrativas fantásticas, ao notar que elas só poderiam surgir depois do triunfo

da concepção científica de uma ordem racional e necessária dos fenômenos, após o reconhecimento de um determinismo estrito e o encadeamento das causas e efeitos.

Para David Roas (2001), o fantástico não surge exatamente para rechaçar as conquistas da ciência, mas pode postular os limites da razão ao mostrar que ela não é o único instrumento de que o homem dispõe para lidar com a realidade. Trata-se de uma reação contra ideias mecanicistas que buscavam as leis lógicas que deveriam reger o universo. Para Ceserani (2006), ao tratar da percepção e do conhecimento, da imaginação e da fantasia, da subjetividade do sentido de espaço e tempo, o fantástico retoma temas filosóficos tipicamente modernos. Por um “ceticismo cognitivo”, o fantástico opera “uma forte reconversão do imaginário” (Ceserani, 2006, p. 103), uma espécie de laboratório para que seus narradores busquem novos caminhos para capturar significados, explorar experiências e formular novas estratégias representativas. Suas narrativas são baseadas em súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura, tudo aquilo que não se encaixa nos esquemas mentais habituais e não são factíveis de serem racionalizados.

Para entender a configuração de uma história fantástica, Witold Ostrowski (1966) sugere que partamos de uma estrutura básica de relato realista: teríamos sempre personagens (constituídos por matéria e consciência) no mundo dos objetos (constituído por matéria e espaço) em ação regida por causalidade e/objetivos no tempo (Figura 1). A narrativa fantástica se configuraria a partir da transgressão radical de um ou mais desses elementos, rompendo com o equilíbrio da situação realista.

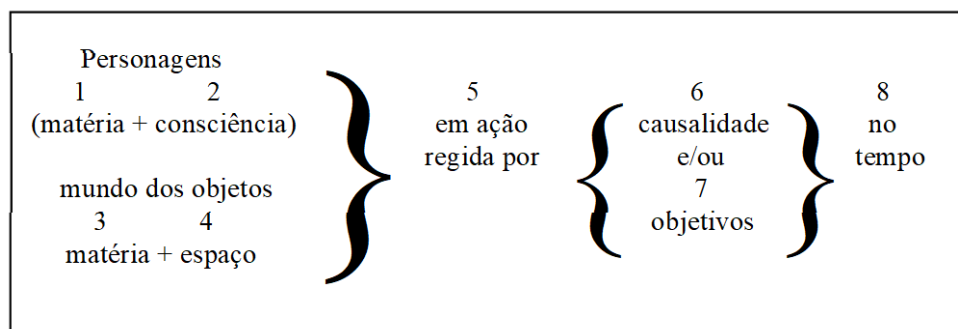


Figura 1: Esquema de Ostrowski (Fonte: Ostrowski, 1966, p. 57)

Podemos, a partir disso, perceber como certas narrativas fantásticas se baseiam não em meras aparições de figuras sobrenaturais, mas em um complexo jogo de coerências e transgressões. Mas para além de um molde analítico, o esquema de Ostrowski nos mostra uma profunda conexão entre a tessitura de intrigas fantásticas e as relações hermenêuticas que elas operam. Por meio de narrativas, constituímos condições de inteligibilidade para agir e padecer no mundo (Ricoeur, 2010). Nesse sentido, as transgressões operadas pelas narrativas fantásticas acabam abrindo experiências de despragmatização e desfamiliarização, jogando com estruturas imaginárias da naturalidade, da normalidade e da razoabilidade a partir do tensionamento de referências e expectativas.

Reunidas as características básicas da narrativa fantástica, podemos enfim colocá-la em direto contato com a narrativa policial, não apenas sublinhando suas semelhanças e diferenças, mas buscando seus cruzamentos no universo da ficção. Seus encontros, afinal, não são raros. Nesse movimento, devemos perceber que, enquanto narrativas modernas, ambas

são fundadas por um conjunto de tensões que fazem da própria modernidade um fenômeno muito mais complexo do que aquele encapsulado a uma noção redutora da razão. Por meio da imagem do detetive assombrado, particularmente daquela presente na ficção televisiva recente, podemos melhor compreender potências e dilemas constitutivos das sociedades modernas.

O detetive e o (seu) fantasma

A maneira mais clara de reconhecer as conexões entre a narrativa policial e a narrativa fantástica é pela forma de uma interseção, em tramas que apresentam marcas de uma e de outra em sua configuração. Tais histórias vêm sendo contadas há muito tempo, sobretudo na literatura. Em seu livro, Tavares reúne alguns casos emblemáticos desse encontro: “o cientista investigando um fato espiritual; o policial querendo algemar um fantasma; o homem racional em crise, sem conseguir verbalizar sua colisão com o Estranho” (Tavares, 2014, p. 7). Dentre os contos selecionados por Tavares, estão *A pirâmide reluzente*, de Arthur Machen (1895), *O guardião da porta*, de L. T. Meade e Robert Eustace (1897), e *O cavalo do mundo invisível* (1910), de William Hope Hodgson. Esses contos são, aliás, contemporâneos das obras de Poe ou de Conan Doyle e Christie, para citar apenas alguns dos nomes mais célebres da primeira onda da narrativa policial moderna.

O encontro entre o detetive e o sobrenatural é um tema e uma preocupação recorrente entre autores e estudiosos da narrativa policial. Segundo Caillois (1983), o valor da história detetivesca pode ser definido pela afronta à razão e à experiência no ponto de partida, e por quanto mais ou menos completo e credível é o modo como a trama é resolvida em sua conclusão. Sendo a possibilidade da ação sobrenatural no crime uma afronta radical à razão, no final das contas, “o desmascaramento de um criminoso é menos importante que a redução do impossível para o possível, do inexplicável para o explicável, do sobrenatural para o natural” (Caillois, 1983, p. 3, tradução nossa).

Como mostra Howard Haycraft (1941), isso pode ser sintomaticamente conferido em certos “mandamentos” presentes nas listas elaboradas por escritores do início do século XX, como Ronald Knox (para quem todos os fatos sobrenaturais devem ser descartados como uma coisa natural) e S. S. Van Dine (que defende que o problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais – métodos como leitura da mente e reuniões espíritas estão excluídos).

O inverso também pode ser percebido, no momento em que Todorov (2004, p. 28) argumenta que “nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, em tanto que a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais”. Se o “sobrenatural explicado” significaria a dissolução do fantástico, no encontro entre o detetive e o sobrenatural a solução do crime marcaria a confirmação das estruturas do imaginário detetivesco.

Concluir, com isso, que a narrativa policial e a narrativa fantástica se oferecem, respectivamente, como tese e antítese da razão moderna seria tão tentador quanto simplista. É preciso ir mais a fundo para perceber que o que está em jogo nesse encontro não é uma mera incompatibilidade apreendida dicotomicamente em torno de um ideal de racionalidade, mas a explicitação e radicalização de certos embates e contradições presentes na modernidade.

É o que nos permite perceber Elliot Gilbert (1967). Por um lado, o autor nos lembra que a imagem do detetive como “apóstolo da razão pura” está ligada ao que de mais racional

e progressista se tem no século XIX: sua própria consolidação como profissão se dá no desenvolvimento da democracia burguesa, quando o funcionamento e as regras desse regime político passam a ser reconhecidos. Por outro lado, o autor afirma que o detetive é produto tanto dos “trunfos” quanto das “falhas” da razão nesse contexto, ao associar essa mesma razão ao processo de industrialização europeia, que gerou enormes desigualdades sociais em países como a Inglaterra e contribuiu para o alastramento da criminalidade urbana. É nessa contradição que Gilbert compreende a imagem do detetive como um símbolo tanto para a fé na capacidade do homem de resolver problemas como da crescente desilusão com a razão como uma resposta significativa à condição humana. A própria urgência da atuação do detetive, assim, fere e contraria o imaginário da razão, da organização e do progresso. E se reconhecemos no encontro do detetive e do sobrenatural uma expressão radical do dilema investigativo, um fantasma não seria, para ele, uma entidade externa a ser subjugada, mas a manifestação dos seus próprios limites a serem enfrentados.

É intrigante observar que os imaginários do detetive e do sobrenatural se encontram genealogicamente conectados em Poe, autor que, como dissemos, é marco fundamental tanto para a narrativa policial quanto para a narrativa fantástica. Em ensaio dedicado às histórias sobrenaturais, o cineasta Guillermo Del Toro destaca a centralidade de Poe no imaginário fantástico, e conclui: “Um dos mais surpreendentes aspectos de Poe é o quão notavelmente desinteressado pelo sobrenatural ele é. [...] ele é um racionalista (não deveria ser uma surpresa que ele é um pioneiro da narrativa policial) repellido pela e atraído para a loucura e a perda” (Del Toro, 2013, p. XVIII, tradução nossa). Temos, então, uma rara oportunidade de perceber a maneira como os imaginários do detetive e do fantástico se inflexionam em aspectos ao mesmo tempo de ordem social e subjetiva, o que nos parece fundamental para compreender as dinâmicas da modernidade. Assim, podemos compreender tais imaginários não mais por uma chave ainda dicotômica da modernidade – a que percebe seus triunfos e seus fracassos –, mas por uma que compreende o moderno nas tensões que lhe são constitutivas e inerentes.

Para isso, recorreremos a Michel Foucault (2005), para quem a modernidade se configura nos grandes atos fundadores da ciência moderna e das ciências humanas, na formação de uma sociedade industrial e positivista, e na formulação de novos discursos de verdade. No entanto, é enquanto uma *postura*, uma *atitude*, que a modernidade se consolida em Foucault. Trata-se de “uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa” (Foucault, 2005, p. 342). É, portanto, moderno o trabalho autoconsciente de reproduzir-se a si mesmo, colocando em xeque o fundamento absoluto do conhecimento e elaborando uma nova relação com o saber. De acordo com Foucault, a razão moderna é aquela centrada na subjetividade e fundada por uma elaboração crítica permanente, fazendo da vida um experimento cotidiano. É interessante perceber, assim, as características da sensibilidade do sujeito moderno, em meio a ambiguidades constituintes da modernidade que uma perspectiva simplista da razão e da ordem perderia de vista. Trata-se da emergência desse observador autorreflexivo em meio ao que Hans Ulrich Gumbrecht (1998) chama de “modernidade epistemológica”.

A partir disso, observando a constituição tanto da narrativa policial quanto da fantástica, podemos melhor compreender a tessitura de suas intrigas enquanto elaborações da racionalidade moderna não pela dicotomia afirmação/questionamento da razão. Na imagem

do detetive assombrado por seus fantasmas, vislumbramos a ação de uma mediação da experiência marcada pelos embates de uma observação autorreflexiva fundada por um ímpeto de investigação do mundo e marcada pela consciência de sua posição circunstancial e limitada diante da realidade. E se nas faixas interseccionais do policial e do fantástico essas características nos parecem ainda mais prementes, buscamos entender, a partir de três séries de TV recentes, possíveis atualizações dessa imagem no imaginário midiático contemporâneo.

Detetives assombrados e suas atualizações

Nas diversas séries policiais de televisão recentes, não é difícil encontrar títulos em que o encontro com o fantástico é, no mínimo, tema de alguns episódios – se não marca constituinte da narrativa. Mesmo nas produções que seguem um viés mais cientificista, é comum acompanhar tramas em que o fantástico emerge como forma de tensionar a visão de mundo e as certezas de seus detetives. Exemplo notável é a série *Sherlock* e seu episódio *The bounds of Baskerville*, baseado no romance *O cão dos Baskerville* (*The hound of the Baskerville*, 1902), de Conan Doyle.

A série toma como ponto de partida a obra do escritor britânico, reinterpretando o célebre personagem na Londres dos anos 2010. Sua narrativa é fiel ao perfil lógico e positivista de Holmes e aos mistérios por ele desvendados. No processo de atualização da obra, atualizam-se também os recursos e métodos de investigação à disposição, com grande ênfase nas inovações tecnológica e científicas de nosso tempo. Mesmo assim, a mente de Holmes ainda é a maior potência do processo investigativo, fazendo com que qualquer recurso seja inábil sem seu poder de observação e análise, e que todos estejam aquém de sua capacidade de raciocínio.

No episódio em questão, acompanhamos um enigma que parece se abrir ao fantástico, envolvendo aparições de diabólicos cães na pequena cidade de Dartmoor, na Inglaterra. Quando convocados para solucionar o caso, Holmes e o Dr. Watson são descrentes quanto ao possível viés sobrenatural dos eventos. Por isso, quando se depara com os tais monstros, Holmes fica extremamente abalado, não apenas pelos aspectos terroríficos da visão, mas pela incapacidade de encontrar uma explicação que justifique a existência de tais aberrações. Há uma passagem visualmente rica (Figura 2), quando Holmes, a um passo de sucumbir à credulidade no sobrenatural, discute com Watson, que permanece firme em seu ceticismo. Ambos são vistos em contraposição, numa composição que evidencia como estão operando, neste momento, em perspectivas distintas do saber.



Figura 2: *Sherlock* (captura de tela do episódio *The bounds of Baskerville*, BBC, 2012)

O episódio se desenrola sobre esse embate entre as explicações lógicas e as sobrenaturais. Ao final, como que inevitavelmente, o mistério é desvendado por Holmes, diante da explicação de que as visões dos cães gigantes se deviam à inalação de uma droga desestabilizadora. “A hesitação tanto do telespectador quando das personagens chega ao fim, e a lenda é desvendada como falsa. Com o fim da hesitação, o fantástico também acaba e o episódio volta a ser uma narrativa policial” (Paglione, 2013, p. 406).

The bounds of Baskerville destoa do restante da série, em geral voltada para mistérios que partem de condições “terrenas”. Por um lado, o episódio reafirma uma estrutura da narrativa policial formal, remetendo-se ao imaginário da era de ouro das histórias detetivescas britânicas e revestindo-lhe de uma roupagem contemporânea. Por outro, ela mergulha nas questões dos limites da percepção e da lucidez do investigador que, pelo menos em um nível expresso, parecem pacificadas em boa parte do restante da série. Não por acaso, no episódio, o protagonista é conduzido para fora do seu cenário urbano e cosmopolita, aspecto que na série é ainda mais intenso e predominante que nos livros. Holmes parte em direção a um ambiente rural no interior, e à solidão do detetive perdido nas trevas da floresta. Ali, estamos em um ambiente aparentemente mais inclinado ao sobrenatural, às dinâmicas de outro tempo, e à própria possibilidade de autoavaliação.

É interessante notar a maneira como o excêntrico episódio de *Sherlock* se conecta e, de certa maneira, se espalha por toda a intriga de outra série, que estreou sua primeira e única temporada em 2017. *Houdini & Doyle* se inspira nas figuras do próprio Conan Doyle e do famoso ilusionista Harry Houdini (que foram, de fato, amigos) para criar histórias sobre sua parceria na investigação de crimes envolvendo aspectos do fantástico. Sua trama retorna à Londres do início do século XX para revisitar a cartilha detetivesca baseada na estrutura do sobrenatural explicado. A cada episódio, a dupla parte atrás de um diferente fenômeno alegadamente sobrenatural, como fantasmas, vampiros e *poltergeists* – formato de episódios que, com *Arquivo X*, ficou conhecido como “monstro da semana” – para, então, revelá-los como fraudes ou histerias.

A tematização do confronto entre a credulidade e o ceticismo é uma constante na série, pautando exaustivamente as discussões dos dois protagonistas, que representam dida-

ticamente os dois polos. Especialista no uso de truques para seus shows, Houdini é um homem cínico e combativo das superstições e da religião no cotidiano, reivindicando o uso da ciência para a explicação dos fenômenos da realidade. E indo ao encontro de relatos sobre a relação de Conan Doyle com o espiritualismo, seu respectivo personagem na série representa justamente a inclinação ao misticismo. A cada crime insólito, Doyle aparece afoito para tentar, finalmente, confirmar a existência de forças de outra ordem. O personagem não só é frequentemente acusado de ingenuidade pelo parceiro, como é caracterizado como uma figura vulnerável e sentimental.

E se tal caracterização de Doyle pudesse parecer incoerente com uma imagem do criador de Holmes, a série busca justificar sua postura. Ali, sua esposa fora acometida por uma inexplicável doença que a colocara em coma. Doyle agarra-se à ideia de que existem questões sobre a vida e a morte que ainda escapam à razão e à ciência. Emocionalmente abalado, Doyle é um médico que não pratica seu ofício e um autor em crise criativa que até abandonou sua mais famosa criação.

A série faz, ainda, interessantes incursões a figuras específicas do imaginário sobrenatural, com a aparição do personagem Bram Stoker (baseado no autor de *Drácula*), ele próprio visto como possível vampiro. Em contraposição, busca-se também a figura de Thomas Jefferson, representando o poder da ciência e da tecnologia na conquista do inexplicável. No entanto, à custa de um enredo didático e dicotômico, a série busca promover um conjunto de tensionamentos nas fronteiras entre o policial e o fantástico ao longo de sua temporada. Em primeiro lugar, ainda que os crimes centrais sejam sempre desvendados, pequenos detalhes não explicados são deixados pelo caminho.

No último episódio, o líder de uma tribo de americanos nativos chega a transmitir a Houdini um recado de sua recém-morta mãe, uma relação com a magia que a série não coloca em questão. Houdini, ele próprio em processo de luto, passa a ter visões fugazes de sua mãe. E se, a princípio, o personagem justifica as visões em seu inevitável estresse e abalo emocional, a persistência da visão faz com que o personagem passe a questionar fundamentalmente sua lucidez. Na última cena da série (Figura 3), assistimos a Houdini diante da presença ineludível da finada mãe encarando-o ao seu lado.



Figura 3: *Houdini & Doyle* (Captura de tela do episódio *The Pall of LaPier*, Fox, 2016)

Curiosamente, é a ambiguidade entre o sucesso no desvendamento dos crimes e do acúmulo de pequenos vestígios do fantástico acumulados ao longo da narrativa que promove a renovação de Doyle. Ao final, o escritor retoma não só a escrita, como também Holmes, em referência expressa ao retorno do protagonista justamente no livro *O cão dos Baskerville*.

Se nas duas primeiras, a ambiguidade é quase uma consequência impertinente, em uma série como *True Detective*, especificamente em sua primeira temporada, ela é fundamento importante. Na história, acompanhamos os trabalhos de Marty Hart e Rust Cohle, detetives do estado de Louisiana, nos Estados Unidos. A dupla investiga o assassinato com traços ocultistas de Dora Lange. Há uma insistente ambiguidade a respeito do caso, que ganha contornos cada vez mais incertos à medida que a investigação avança. Afinal, Marty e Rust estariam à caça de criminosos de carne e osso ou de forças sobrenaturais antigas, homenageadas pelos assassinos em cenas de crime (Figura 4) que mais se parecem com rituais satânicos?



Figura 4: *True Detective* (captura de tela do episódio *The long bright dark*, HBO, 2014)

No início, Rust é um policial conhecido por racionalizar demais. Porém, sofre de alucinações (como a de pássaros que ensaiam estranhos voos) causadas pelos anos de consumo de drogas. Por mais que ele diga saber diferenciá-las do que seria “a realidade”, tais visões borram a percepção do que acontece ao seu redor. A constante invasão das alucinações, por si só, constitui um rompimento de um tecido de realidade e certeza que a série a princípio nos apresenta.

Diante do mistério de Dora e da aparente impossibilidade de decifrá-lo, Rust se torna cada vez mais angustiado – especialmente pela constante referência dos suspeitos a um enigmático “Rei Amarelo” (uma homenagem do criador da série, Nic Pizzolatto, à coletânea de contos de horror cósmico *O rei de amarelo*, de Robert W. Chambers, publicada em 1895), que estaria por trás dos crimes. Com o passar do tempo, Rust se torna um personagem diferente: cético, derrotista, sarcástico e, acima de tudo, descrente no trabalho da polícia e na possibilidade de se acabar com o sofrimento humano, acreditando numa inevitável circularidade do tempo e na repetição de todo e qualquer crime. Tal visão temporal é a negação da própria ideia de progresso, e vai de encontro ao trabalho policial de reconstruir os acontecimentos e

dispô-los numa ordem linear a fim de descobrir o que aconteceu no passado. Em certa medida, Rust sumariza o paradoxo da narrativa policial fantástica: a busca pela racionalização em meio à dúvida, ao medo e à loucura.

Diversos acontecimentos sugerem a presença de algo transcendental na região dos crimes, que estaria amaldiçoando os personagens. Planos abertos dos pântanos de uma insondável Louisiana, acompanhados da trilha sonora etérea e rústica, conferem uma aura mística e obscura à série. É significativo, também, o modo como dois suspeitos emergem na trama: a primeira impressão que temos de ambos é aberrante, pois são dotados de contornos monstruosos, seja no retrato falado de um – em que parece se tratar de uma entidade saída do universo fantástico de H. P. Lovecraft –, seja na aparição da estranha figura à distância do outro (Figura 5).



Figura 5: *True Detective* (captura de tela dos episódios *The long bright dark* e *The locked room*, HBO, 2014)

Ao final da temporada, por mais que um *serial killer* seja capturado, não há um discurso conclusivo que sirva para explicar cada pormenor do caso de Dora. O Rei Amarelo, afinal, pode ser apenas o macabro totem encontrado na perseguição ao assassino no último episódio, uma entidade sobrenatural ou mesmo o chefe da seita local. Nenhum dos policiais sequer menciona a entidade ao final, deixando o enigma aberto a interpretações múltiplas.

Na série, Marty e Rust sintetizam a imagem hegemônica do mundo em que habitam: são homens brancos, heterossexuais e ocidentais – além de detetives, que devem atuar sob o mantra da razão e do método. Ao se depararem com um universo que pode ser guiado por outra ordem (e numa região dos Estados Unidos conhecida pelo paganismo, como é Louisiana), eles perdem seu lugar de poder, tornando-se meros peões num jogo bem mais complexo. O mundo místico do tal Rei Amarelo, afinal, remonta a períodos muito anteriores à consolidação do modelo civilizatório ocidental, a julgar por seus rituais.

O fato de a série não entregar todas as respostas frustrou, inclusive, muitos telespectadores (Bahiana, 2014), que pareciam esperar o tipo de narrativa criminal que fecha os significados em seu último episódio, sem margem para dúvidas. Isso não acontece na série, que

se apresenta como um jogo de pistas falsas e incertezas para o telespectador (Leal; Borges, 2017), o eixo em que a atualização do imaginário se efetiva. E nesse sentido, a própria frustração e confusão deve ser vista não como um aspecto negativo, da percepção de uma falta ou de uma subtração em um quadro simbólico de características e estruturas dadas, mas como produtiva, promotora de imagens de diferença em um imaginário em constante processo de resignificação.

Considerações finais

Por fim, devemos lembrar que autores como François Jost (2012) afirmam que a ficção televisiva atual tem como grande temática a falta de transparência das instituições e o ceticismo do pós-11 de setembro. Assim, os protagonistas ideais e heroicos vêm dando lugar a personagens perturbados, tortos, multifacetados. Mais ainda, as séries oferecem uma visão pessimista do mundo, enxergando com certo derrotismo a política, a família e a polícia, por exemplo.

No caso das séries policiais, acompanhamos produções que se lançam em reflexões a respeito da possibilidade da razão e da ciência nos conduzirem não só à solução dos casos, mas ao estabelecimento de sociedades mais justas e seguras. Em boa medida, elas sugerem questionamentos quanto ao próprio imaginário da modernidade. O encontro da tradição detetivesca com o fantástico parece providencial nesse sentido, ressaltando aspectos do ser humano moderno que não deveriam ser esquecidos, mas foram.

Se o detetive e o sobrenatural se distinguem no imaginário social como imagens contrastantes e até diametralmente opostas, sua relação numa mesma narrativa proporciona não somente a quebra de tal oposição, mas o desvelamento de tensões que são sempre latentes em cada uma. Com esse movimento, em histórias como as de *Sherlock*, *Houdini & Doyle* e *True Detective*, experienciamos intrigas que começam com perguntas e uma busca pelo saber. Mas é pela atenção e disponibilidade ao mundo que seus detetives são assombrados pelo inevitável retorno a si mesmos como lugar de elaboração – e de crise –, quando tal busca deixa de ser meio para se tornar o próprio fim do processo de investigação, atualizado a cada nova narrativa.

Recebido em: 22 mar. 2018

Aceito em: 20 jun. 2018

¹ Entre elas: *Medium* (NBC/CBS, 2005-2011), *Supernatural* (The CW, 2005-presente), *Fringe* (Fox, 2008-2013), *The Mentalist* (CBS, 2008-2015), *Haven* (Syfy/Showcase, 2010-2015), *Awake* (NBC, 2012), *P'tit Quinquin* (Arte, 2014), *River* (BBC One, 2015-presente), *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (BBC America, 2016-2017) e *Dark* (Netflix, 2017-presente).

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. O final de True Detective: mil e uma noites no sul da Louisiana. **Blog da Ana Maria Bahiana**: Hollywoodianas, São Paulo, 10 mar. 2014. Disponível em: <https://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2014/03/10/o-final-de-true-detective-mil-e-uma-noites-no-sul-da-louisiana>.
- CAILLOIS, Roger. **Imágenes, imágenes**. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- CAILLOIS, Roger. The detective novel as a game. *In*: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (org.). **The poetics of murder**: detective fiction and literary theory. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Londrina: Eduel, 2006.
- DEL TORO, Guillermo. Haunted castles, dark mirrors: on the Penguin Horror series. *In*: JOSHI, Sunand T. **American supernatural tales**. Nova York: Penguin, 2013. p. XIII-XXX.
- FIGUEIREDO, Vera. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 2, p. 2, 2013.
- FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? *In*: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. v. 2.
- FREITAS, Adriana. Romance policial: origens e experiências contemporâneas. **ContraCultura**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-6, 2007.
- GILBERT, Elliot L. The detective as metaphor in the nineteenth century. **Journal of Popular Culture**, Bowling Green, n. 1, p. 256-262, 1967.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HAYCRAFT, Howard. Dictators, democrats, and detectives. *In*: HAYCRAFT, Howard. **Murder for pleasure**: the life and times of the detective story. New York: D. Appleton-Century Company, 1941.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEAL, Bruno; BORGES, Felipe. O telespectador como detetive: aproximações à experiência televisiva contemporânea a partir de True Detective. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. **Biblioteca dos Encontros Anuais da Compós**. São Paulo: Compós, 2017.

MALMGREN, Carl D. **Anatomy of murder**: mystery, detective and crime fiction. Bowling Green: Popular Press, 2001.

MANNA, Nuno. **A tessitura do fantástico**: narrativa, saber moderno e crises do homem sério. São Paulo: Intermeios, 2014.

NEBIAS, Marta. Figurações da personagem detetivesca. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 183-191, 2017.

OSTROWSKI, Witold. The fantastic and the realistic in literature: suggestions on how to define and analyse fantastic fiction. **Zagadnienia Rodzajow Literackich**, Łódź, v. 1, n. 16, p. 54-71, 1966.

PAGLIONE, Marcela. Aparições do sobrenatural em Os cães de Baskerville, da minissérie Sherlock (BBC). *In*: COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA, 3., 2013, Assis. **Anais [...]**. Assis: Unesp, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 1.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. *In*: ROAS, David (org.). **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

SCAGGS, John. **Crime fiction**. New York: Routledge, 2005.

TAVARES, Bráulio. Entre a razão e o oculto. *In*: TAVARES, Bráulio (org.). **Detetives do sobrenatural**: contos fantásticos de mistério. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.