

A colagem de detetive e *femme fatale* em *No Fio da Noite*, de Ana Teresa Jardim

Carmen de Paula Filgueiras

RESUMO: A escritora Ana Teresa Jardim visita o gênero policial para narrar uma história de crime no Rio de Janeiro do começo do século vinte.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero policial brasileiro. Ana Teresa Jardim – *No fio da noite*. Detetive – Tema literário. *Femme fatale* – Personagem literário.

ABSTRACT: The author Ana Teresa Jardim visits the police genre to narrate a story of crime in Rio de Janeiro in the beginning of the 20th century.

KEY-WORDS: Brazilian Police Genre. Ana Teresa Jardim – *No fio da noite*. Detective – Literary Theme. *Femme Fatale* – Literary Character.

No fio da noite, de Ana Teresa Jardim, foi publicado pela primeira vez na Coleção *Primeira Página* da Editora Nova Fronteira (2001), coordenada por José Louzeiro. O romance foi reeditado mais re-

centemente com ilustrações de João Paulo Andrade, pela Editora Bookmakers (2012). Nele, a autora dá à narradora, Nena, a função de apresentar o desenlace de um crime. É através dela que o leitor segue as pistas do assassinato de Irena, acontecido no mesmo ano da Semana de Arte Moderna paulista, em uma segunda-feira de 1922. O Rio de Janeiro habitado por Nena é rico em elementos modernos que são responsáveis por estruturar o potencial da cidade para o cosmopolitismo: “O Rio, desde o início do século, modernizara-se” (JARDIM, 2001, p. 18).

Nena usa a primeira pessoa para contar como soube do crime e o que fez para encontrar os responsáveis, no espaço de uma noite vivida nas ruas do Mangue carioca, entre os boêmios. Ela ganha a vida com a primeira profissão feminina da sociedade ocidental, mas sua sensibilidade de artista é que assina a delicadeza firme da narrativa.

Nossa pensão de mulheres, no Mangue, abrigava prostitutas mais humildes, e não as famosas “francesas”, que cobravam mais caro, tinham clientes mais ricos e viviam em relativo luxo. Essas francesas, que muitas vezes, nem de fato o eram, mas fingiam serem amostras das notáveis cortesãs que tanto incendiavam a imaginação dos cavalheiros locais (JARDIM, 2012, p. 13).

Nena é argentina e trabalha sob circunstâncias mais marginalizadas do que as francesas. Entretanto, como o Rio de Janeiro teve seus primeiros telefones a partir de 1883, a pensão em que mora tem um aparelho e é através dele que ela disca o número da polícia, depois de ter sua pausa para fumar uma cigarrilha interrompida por

um grito diferente dos normalmente ouvidos naquele ambiente, e os consequentes ruídos misturados.

A porta do quarto de Irena, ao fundo, estava entreaberta. De onde eu estava, podia vê-la deitada de bruços sobre a cama. A silhueta de uma faca enorme encravada em suas costas imóveis se destacava contra a parede [...] Era preciso chamar a polícia. Desci as escadas. Um único cliente, naquele dia normalmente parado, de segunda-feira, num horário de movimento ainda escasso – 11:30 da noite – ressonava numa poltrona no salão, tendo certamente tomado uns copos a mais.

Consultei os números rabiscados na parede, ao lado do telefone [...] Vi logo que aquilo ia demorar. Resolvi eu mesma procurar um policial na rua. Vesti, por cima do corpete de renda preta e as meias finas, a única coisa que achei à mão: um impermeável, ao lado de um chapéu de feltro, no cabide do vestibulo. Pertencia ao cliente que dormia sentado, e tão cedo não ia acordar. Andei até a esquina, de chinelos, por entre as fracas luzes e neblina da noite úmida (JARDIM, 2012, p. 10).

De improviso e diante das condições materiais, não por um idealismo, Nena se veste como a detetive que caracterizará ao longo do romance. Mas, não deixa de lado o corpete e a meia-fina mais próprios a uma *femme fatale*. Essa colagem de papéis sociais inconciliáveis no ambiente *noir* é possível apenas diante de uma sensibilidade cultural pós-moderna e sugere, em si, um novo olhar para o sentido que a resolução do enigma pode tomar.

Já diante do policial que acabara de lhe dar o número de registro, a responsável pela pensão, Dona Berta, pergunta-lhe quem iria tirar a faca das costas de Irena e recebe como resposta “[...] que ela mesma, já que não havia contingente policial suficiente naquela noite para que fossem enviados homens especializados. Ele próprio não saberia fazê-lo” (JARDIM, 2012, p. 13). Diante da absurda negligência do Estado para com os materialmente desprivilegiados, surge a necessidade de tomar para si a responsabilidade acerca da criação dos próprios direitos sociais.

Desse modo, as mulheres do sobrado traçaram um plano enquanto Nena procurava pelo guarda e Dona Berta afirma: “Não, Nena, não tire a capa. [...] Você vai sair e investigar a morte de Irena” (JARDIM, 2012, p. 15). Para Dona Berta, a polícia é cúmplice dos marginais da cidade. Assim, como propõe Piglia (2009, p. 97) a respeito do complô do Estado, o órgão oficial de segurança dos cidadãos pode exercer função contrária se esses não têm acesso ao poder. Mas, “é preciso fazer justiça” (JARDIM, 2012, p. 15) e aquelas mulheres de “difícil vida fácil” (p. 15) vão organizar o próprio complô para se autodefenderem.

O dentista Dr. Soares, cliente de Mirtes (uma entre aquelas prostitutas), é quem vai retirar a faca das costas de Irena, e é contrário à ideia de Dona Berta e das meninas: “Crime não é coisa de mulher. Vocês vão é se meter numa bruta enrascada” (JARDIM, 2012, p. 16). A realidade, entretanto, transfigura a ideologia. Se elas podem ser vítimas do crime, então já estão envolvidas naquele universo.

[...] nossa comoção era, também, uma espécie de insurreição tardia. Havíamos finalmente nos cansado de nos sentir despro-

tegidadas. Eu havia sido escolhida por ser considerada a mais co-rajosa e mesmo um pouco fria. Realmente, nunca me haviam visto envolvida em complicações emocionais. Era jovem, inteligente e um pouco destacada de tudo (JARDIM, 2012, p. 16).

Por ser menos passional, Nena tem características consideradas masculinas, mais próprias à pesquisa racionalista em busca da verdade: “Nena é sagaz, vai descobrir a verdade”, afirma Dona Berta. Ana Teresa Jardim, entretanto, surpreende o leitor porque, logo a seguir, Nena afirma que não pode ir de chinelos: “Calcei uns sapatos de salto e foi assim que ganhei as ruas [...]” (JARDIM, 2012, p. 17) e é com eles que ela subirá uma ladeira íngreme de paralelepípedos até chegar ao cemitério em que encontrará a moeda de troca de informações para a sua investigação.

A duração da ação trágica é de um dia, do nascer ao pôr do sol, neste período deve o personagem trágico passar da boa para a má fortuna ou da má para a boa fortuna, bem como descortinar as questões políticas e sociais que envolvem a pólis. Na ação de *No fio da noite*, Ana Teresa Jardim inverte o preceito aristotélico e faz de sua personagem elemento noturno. A prostituta argentina Nena, protagonista da história, vai vivenciar no período de uma noite, do pôr do sol ao seu nascer, os problemas que fazem parte da cidade que a mal acolheu (MARTINS, 2012).

Como observa Martins, o romance tem fôlego da tragédia por seu potencial de sintetizar a complexidade da ação em pouco tempo, porém não é o sol e sim a lua cheia que iluminará o seu trajeto. Outro paralelo formal: o oráculo de Delfos carioca é representado pela Cigana de Araque.

Veio a cigana, cansada e estrangeira como eu, como todos nós. Tossia também. Sob o olhar de mormaço da lua inconstante, ela leu a minha sorte nas linhas intrincadas da palma da mão esquerda. A cigana disse coisas estranhas.

- A mulher de luvas brancas. Ela não foi a primeira.

Estremeceu. Seus olhos se turvaram.

- A disputa menos natural, continuou. E no final, a mãe que não acalenta, a mãe com fome, a mãe que te devora.

[...]

— Quanto é?

— Não é nada. Tudo o que apareceu aí está enovelado nessa noite, como um tecido de fios espessos, emaranhados. E é você quem vai separar a trama. (JARDIM, 2012, p. 29).

Como em Édipo, Nena não escapa do seu destino e apenas diante dele confere as previsões da Cigana de Araque, e pode interpretá-las adequadamente. Aqui, como na tragédia de Sófocles, o saber investigativo e racionalista não anula o saber místico, os dois se complementam. Nena especula sobre o apelido daquela mulher cujo sotaque é indefinível: “Cidade de mentira, de ilusão. Falsas francesas, ciganas falsas. Predições de verdade? Podia ser” (JARDIM, 2012, p. 28).

No Rio de Janeiro da década de 20, as prostitutas francesas eram como artigo de luxo cujo sotaque era imitado por outras estrangeiras na tentativa de se valorizarem enquanto produto. A França foi modelo para uma sensibilidade cultural que se esvaiu com as duas Guerras. Especialmente durante a Segunda Guerra (1939-1945), nos Estados Unidos, as donas de casa também tiveram que trabalhar por um salário, saíram do ambiente doméstico e os papéis sociais dos

gêneros sofreram intensa modificação enquanto aquele país passou a ser a grande referência ocidental.

É nesse contexto de crise que surge a poderosa imagem da *femme fatale*, no cinema norte-americano *noir*. Por mais importante que seja o seu papel no desenrolar da narrativa, o espectador sabe dela apenas aquilo que o detetive descreve, sua existência se dá através do olhar masculino e não de seu próprio discurso. Por mais glamourosa que seja essa personagem, ela não tem voz e se enquadra entre as minorias sociais por existir apenas enquanto elemento do código de quem tem o poder de narrar: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determina e projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia” (MULVEY, 2003, p. 437).

Nesse sentido, por menos prática que seja uma meia-calça fina e por mais desconfortáveis que sejam um corpete e um salto alto, Nena se veste com eles para satisfazer a expectativa do olhar do outro. Mas, como a voz é de quem tem poder, a minoria só pode falar através do código estabelecido e também se reconhece através dele. Porém, como essencialmente não pode corresponder integralmente àquela visão de mundo, acrescenta elementos a ele, nutrindo-o pelas margens.

Neste aspecto, concordando com a perspectiva de Žižek (2001, p. 154) acerca da alteração, em relação ao romance de enigma, provocada pela *femme fatale* na maneira com a qual o detetive analisa o ambiente do crime no romance *noir*, o que esperar do romance policial de Ana Teresa Jardim em que a protagonista se veste de *femme fatale* e de detetive ao mesmo tempo? Ressalto o verbo vestir

porque, apesar das roupas, Nena não é, literalmente, nenhum dos dois papéis, tão distintos entre si, já consagrados pela literatura *noir* e que lhe servem de referência. No uso novo que faz dos códigos já estabelecidos, em uma colagem de diferenças, ela significa algo inédito e próprio à sensibilidade pós-moderna. Como caracterizar essa novidade?

Se, conforme P. D. James, a realidade física representada pelo cenário e ambiente da história policial serão fundamentais para que o leitor entre plenamente no mundo dos personagens (2012), proponho que a maneira com a qual a autora escolhe falar da cidade é a primeira pista para entender o que o encontro de alteridades, vestido por Nena, significa ideologicamente:

Quero refletir sobre a cidade invisível, imaterial, mais individual que coletiva, de que trata a minha literatura – e que é também a favorita de tantos outros escritores. Não a cidade dos historiadores e sociólogos, mas a cidade sensualista, que se revela em flashes, memórias e tempos que se cruzam. A visão que Orlando, personagem de Virginia Woolf, tem quando (depois de atravessar séculos) chega a Londres do século XX e a vê de dentro de um carro, pela janela, em fragmentos, momentos descontínuos, encontros e desencontros dos quais não se saberá o final preciso, pois estamos no fluxo do trânsito. A cidade de que quero falar é contada por uma voz autorizada e reconfortante, que guia o leitor e tece os fios das histórias e dos personagens, mas é uma voz que apesar de se utilizar da prosa acolhe o espírito da poesia. (JARDIM, 2012).

A voz de Nena é “autorizada e reconfortante” e imprime a perspectiva acerca do que narra sem a pretensão de objetividade porque não ausenta o lugar de onde se fala, “apesar de se utilizar da prosa acolhe o espírito da poesia”. Assim, no final do romance, ela retoma a memória da noite descrita através das gravuras que a capacitam a criar um sentido novo para os díspares papéis que veste. Nena não é *femme fatale* e nem detetive, ela é a artista que tece os fios da noite com as imagens que vive.

A autonomia de Nena em relação aos papéis que veste promove um encontro peculiar com o outro, representado pelo jornalista Túlio Mendes, que é descrito de maneira sensual, pela impressão que causa à narradora. Eles se veem pela primeira vez através de um espelho, através do reflexo do que são.

Finalmente desceu o Túlio. Eu já o conhecia de vista. Devia ter a minha idade, ou pouco mais. Era alto, magro, tinha as feições finas, um ar entre tímido e distraído. Entrou, deu alguns passos na sala e pôs-se diante de um espelho que ficava no meio do salão. Correu os dedos pelo cabelo negro, mas as mechas lhe caíram rapidamente, lisas, sobre o rosto. Em seguida tocou, quase delicadamente, o nó da gravata amarfanhada. Pôs os óculos. E foi assim que nos vimos pela primeira vez, no reflexo do espelho.

Me viu, reconheceu e andou em minha direção. Eu ainda via meu rosto dentro da moldura espelhada, os cabelos longos e ligeiramente despenteados, um ar de antecipação que só se tem quando se é jovem, e minha própria imagem me saudou como se estivesse já

em outro tempo, futuro. Apresentamo-nos timidamente e fomos andando para fora da casa [...] Entramos no carro e iniciamos a jornada (JARDIM, 2012, p. 32).

Ao contrário do papel da *femme fatale*, que desvia o percurso do detetive, o personagem Túlio soma e contribui com o objetivo de Nena, em uma atualização da relação de parceria amiga entre Hamlet e Horácio, da peça de Shakespeare. A amizade é o que une também o narrador de Poe e Dupin, assim como Watson e Sherlock Holmes – personagens que não estão frustrados com a Modernidade como os da literatura *noir*. É com a ajuda do jornalista que Nena poderá se aproximar do gângster Jorge Maneta, pai de Filhinho, o provável assassino de Irena. Apesar do potencial romântico da relação, os dois têm paciência para investirem na amizade com projetos cúmplices: ela quer desvendar o culpado e ele quer uma boa reportagem: “Vamos combinar assim. Se eu conseguir resolver o crime, você fica com o furo de reportagem. Mas tem que publicar meus desenhos” (JARDIM, 2012, p. 47). Pela ética, Horácio ajuda Hamlet, mas, como é o único que fica vivo para narrar o que aconteceu na tragédia da Dinamarca, veste o papel de jornalista. O eco dessa relação é ouvido, por exemplo, através de uma releitura da famosa cena inicial de *Hamlet*:

Bernardo: Quem está aí?

Francisco: Sou eu quem pergunta! Alto, e diz quem vem!

Bernardo: Viva o rei!

Francisco: Bernardo?

Bernardo: O próprio.

Francisco: Chegou na exatidão de sua hora.

Bernardo: Acabou de soar meia-noite. Vai para tua cama, Francisco.

Francisco: Muito obrigado por me render agora. Faz um frio mortal – até meu coração está gelado.

Bernardo: A guarda foi tranquila?

Francisco: Nem o guincho de um rato (SHAKESPEARE, p. 10, 1998).

No romance:

Se ao menos tivéssemos a dignidade ou a imponência de um fantasma...

— Quem vem lá?

Uma outra voz, logo em seguida:

— Pare e identifique-se.

— Túlio Mendes e acompanhante.

— Pensei que fosse o Neves, que vai me render. Que frio!

— Oi, Josino. Túlio cumprimentou o guarda-costas. Está tudo calmo?

— Nem um rato a mais por essas bandas [...] (JARDIM, 2012, p. 35).

Como se estivessem fazendo uma reportagem sobre ascensão social, Túlio entrevista Jorge Maneta e Nena desenha o seu retrato. Quando ela tem uma oportunidade, pede para ir ao banheiro e vai investigar o ambiente. “Subitamente, como num pesadelo, uma mão pesada e inerte desabou sobre o meu rosto” (JARDIM, 2012, p. 40). A mão é de um cadáver que, com a outra, segura um saquinho com pó marrom, “Trazia no rosto uma expressão sonhadora e um largo sorriso” (p. 41). Nena volta ao ambiente em que a entrevista está sendo feita trazendo escondido aquele saquinho e, logo em seguida, a reportagem é encerrada. Ela mostra a Túlio o pó marrom e diz acreditar que a morte de Irena, amante de Filhinho, talvez tivesse a

ver com tráfico de drogas. Por todo o percurso que fazem durante a conversa, veem barraquinhas que vendem doces com filas enormes de clientes que encontram nos quitutes uma satisfação que um toxicodependente credita à sua droga preferida.

Em um momento dramático da narrativa, não como o herói que salva a mocinha em perigo, mas como o Watson de Holmes, Túlio ajuda Nena a escapar da morte. A elucidação das razões do assassinato de Irena se relaciona com o potencial do pó marrom tanto para criar uma satisfação infinita no seu consumidor quanto para aumentar os lucros daqueles que o vendem. Como no famoso solilóquio de Hamlet, a matriarca da organização criminosa reflete sobre o suicídio coletivo que aconteceu na ilha de onde vem aquela substância poderosa: “Sonhar, morrer... quem sabe não é a mesma coisa?” (JARDIM, 2012, p. 75). Mesmo que Nena não resolvesse o caso, os produtores daquele pó “Não aguentaram a própria felicidade. Pode ser que a felicidade assim, contínua, constante, ininterrupta, seja letal, tão angustiante, quanto a pior dor...” (p. 75).

O prazer desvinculado do presente, da realidade, promove um uso não equilibrado dos sentidos. Neste aspecto, o projeto moderno de progresso valorizou a potência racional do homem em detrimento de outras das suas sensibilidades. Esse excessivo uso do elemento racional humano se transfigurou diante do modelo econômico capitalista que o conectou à linguagem da propaganda, conforme Adorno e Horkheimer (1996, p. 153-154), produzindo uma transformação ontológica: a ciência se equiparou à magia. Ao contrário, no romance de Jardim, as duas maneiras de interpretar o mundo caminham lado a lado em busca da elucidação do crime contra Irena. Em *No fio da noite*, como em Édipo, não há a síntese moderna de sabe-

res, mas complementação e sustentação do paradoxo de diferentes leis em um mesmo universo.

Assim, esse encontro pós-moderno que associa diferentes categorias e culturas sem hierquizá-las permite a criação de um romance policial contemporâneo reorganizador daquelas estruturas modernas que permitiram o surgimento do gênero assinado por Poe, em 1841. O texto de Jardim termina com anexos que jogam com os elementos em aberto do romance e que brincam com os gêneros literários já que trazem, por exemplo, receitas culinárias. É através deles que sabemos que aconteceu um encontro entre Nena e Túlio, depois da solução do crime. Na primeira versão do romance, entre os anexos, há um diagnóstico acerca do resultado negativo do exame de tuberculose feito por Nena – a heroína não tem a doença que matou tantos românticos. Na segunda versão de *No fio da noite*, Ana Teresa Jardim retira o registro e a tosse de Nena não mais se refere à possível negação daquele contexto estético. O significado da tosse frequente de Nena é muito mais superficial do que a análise cuja profundidade fragmenta a grandeza da obra de arte: “Não, eu não tenho tuberculose. Graças a Deus. Ora, tossir todo mundo tosse, é bom pra quando falta assunto, não é mesmo?” (JARDIM, 2012, p. 12).

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!* New York: Routledge, 2001.

JAMES, P. D. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/49203-lugares-imaginarios.shtm>. Acesso em: 17 jun. 12.

JARDIM, Ana Teresa. *No fio da noite*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003. p. 437-453.

PIGLIA, Ricardo. Teoria do complô. *Serrote. Revista de Ensaios, Ideias e Literatura*, São Paulo, n. 2, jul. 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: L&PM, 1991.

Recebido em 14 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013