

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

**Felipe Luiz da Silveira Borges**

**DETETIVES DE VERDADE?:**  
**a incerteza em *True Detective***

**Belo Horizonte**  
**2017**

**Felipe Luiz da Silveira Borges**

**DETETIVES DE VERDADE?:  
a incerteza em *True Detective***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Bruno Souza Leal

Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

**Belo Horizonte**

**2017**

301.16

B732d

Borges, Felipe

2017

Detetives de verdade? [manuscrito] : a incerteza em True Detective / Felipe Luiz da Silveira Borges. - 2017.

225 f. : il.

Orientador: Bruno Souza Leal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

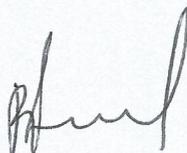
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2.True Detective (Programa de televisão) - Teses. 3.Televisão – Programas - Teses. I. Leal, Bruno Souza . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

*Detetives de verdade? a incerteza em True Detective*

**Felipe Luiz da Silveira Borges**

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:



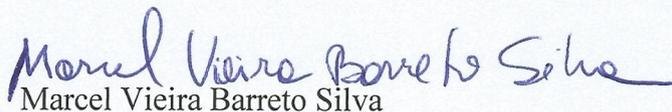
Bruno Souza Leal

(orientador – Universidade Federal de Minas Gerais)



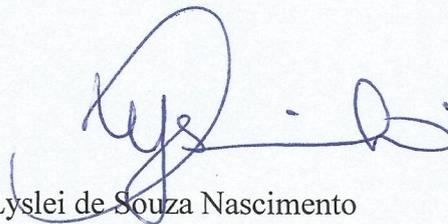
Fernanda Maurício da Silva

(Universidade Federal de Minas Gerais)



Marcel Vieira Barreto Silva

(Universidade Federal da Paraíba)



Lyslei de Souza Nascimento

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 27 de março de 2017.

*Para meu avô Clemente.*

## AGRADECIMENTOS

A experiência do mestrado foi desafiante, mas bastante prazerosa e enriquecedora pela participação de professores, amigos e familiares.

A meus pais, Luiz Carlos e Virgínia, por me criarem com tanto carinho e oferecerem as melhores condições para meus estudos. A meus irmãos e companheiros de toda hora Luiz Paulo e Thiago. À minha avó Lourdes e à minha Tia Sônia, sempre presentes. Obrigado também ao primo Henrique, que trouxe da Espanha um precioso livro para este trabalho.

A meu orientador Bruno Leal, professor atencioso e dedicado. Nossas conversas sempre me foram valiosas, e sou muito grato pelos ensinamentos e pela amizade de anos. Devo muito da minha fascinação pela pesquisa a tudo que aprendi ao longo de sua orientação.

Aos professores e funcionários do PPGCOM, que contribuíram para esta dissertação e para minha formação como mestre, especialmente os três Carlos (Alberto, D'Andrea e Mendonça), Joana Ziller e Elton Antunes. A Lyslei Nascimento, Fernanda Mauricio da Silva – cujas respectivas colaborações na banca de qualificação foram essenciais para a dissertação – e Marcel Silva, por aceitarem participar da banca de defesa. À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Aos queridos amigos Diogo Tognolo, Nuno Manna, Hannah Serrat, Cecília Lana, Clarissa Vieira (responsável pela minuciosa revisão do texto), Phellipy Jácome e Gabriela Terenzi. Todos foram ótimas companhias ao longo do processo, seja apresentando suas impressões sobre o trabalho ou participando de momentos marcantes nos últimos dois anos. Aos amigos do mestrado, especialmente Maiana Abi (autora da bela capa) e Bruno Fonseca, responsáveis por deixar tudo mais leve após aulas um tanto árduas. Aos parceiros do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais, principalmente Igor Lage, Prussiana Fernandes, Flávio Valle e Rafael Azevedo.

Por fim, agradeço a Manu Dias, minha companheira de mestrado e de vida. Muito obrigado por tanto carinho e amor nesses anos todos! Dividimos o percurso do mestrado, e foi gratificante ver como crescemos juntos no período. Nada melhor do que, entre livros, seminários e tarefas, contar com sua cativante presença.

*Caos era a lei da natureza;  
Ordem era o sonho do homem.*

(ADAMS, 2005, p. 420).

## RESUMO

Este trabalho objetiva refletir acerca da dimensão da pista na narrativa criminal ficcional a partir de sua principal materialização: o rastro. Este surge como o ponto fundamental para pensarmos as implicações narrativas e epistemológicas de toda a tradicionalidade e de um fenômeno em particular: a série televisiva *True Detective*. Para isso, convocamos diversos outros textos, com destaque para as séries de TV, mas revisitando também produções literárias e cinematográficas. A partir de um mapeamento que se desdobra no decorrer de toda a dissertação, inserimos e destacamos *True Detective* na história da ficção criminal, observando continuidades e rupturas que evidenciam uma crise do saber moderno. Ao problematizar o modelo positivista, o rastro previsto pelo paradigma indiciário insere a figura do sujeito no modo de conhecer o mundo, fator que nos permite pensar a figura do detetive neste trabalho. Em *True Detective*, o investigador é um personagem problemático e falho, características que compõem inevitavelmente seu trabalho e sua visão de mundo. Sua dificuldade em lidar com os vestígios evidencia a impossibilidade de se chegar a uma verdade única, num modo de contar histórias marcado por versões que se acumulam e se contradizem, convocando o próprio telespectador a propor a sua interpretação sobre as pistas deixadas na narrativa. Diante desse cenário, analisamos a ficção criminal e *True Detective* no modo como reconfiguram a visão moderna de se encarar o saber, que parece ruir na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Narrativa criminal. *True Detective*. Rastro. Saber moderno. Séries de televisão.

## ABSTRACT

This work aims to reflect on the lane dimension in the crime fiction from its main materialization: the trace. It emerges as a fundamental point for thoughts about the narrative and epistemological implications of a whole tradition and a phenomenon in particular: the television series *True Detective*. For this, we call several other texts, with emphasis on the TV shows, but also revisiting literary and cinematographic productions. From a mapping that unfolds throughout the dissertation, we insert and highlight *True Detective* in the history of crime fiction, observing continuities and ruptures that evidence a crisis of modern knowledge. In problematizing the positivist model, the trace predicted by the indiciary paradigm inserts the figure of the subject in the way of knowing the world, a factor that allows us to think the figure of the detective in this work. In *True Detective*, the investigator is a problematic and flawed character, features that inevitably make up his work and his worldview. His difficulty in dealing with the vestiges evidences the impossibility of reaching a single truth, in a storytelling marked by versions that accumulate and contradict themselves, summoning the viewer himself to propose his interpretation on the clues left in the narrative. Against this background, we analyze crime fiction and *True Detective* in the way they reconfigure the modern view of facing knowledge, which seems to collapse in contemporaneity.

**Keywords:** Crime fiction. True Detective. Trace. Modern knowledge. TV series.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Revista <i>pulp True Detective</i> .....	27
Imagem 2 - Cena do crime contra Dora Lange .....	29
Imagem 3 - Rust Cohle e Marty Hart.....	38
Imagem 4 - Autópsia em <i>CSI</i> .....	40
Imagem 5 - Harry Angel em <i>Coração satânico</i> .....	49
Imagem 6 - John Trent em <i>À beira da loucura</i> .....	50
Imagem 7 - Visões de Rust .....	53
Imagem 8 - Visões de Will Graham em <i>Hannibal</i> .....	54
Imagem 9 - Sarah Linden em <i>The killing</i> .....	56
Imagem 10 - <i>Hill Street Blues</i> .....	57
Imagem 11 - Rust encontra escultura de galhos .....	65
Imagem 12 - Cena do crime de Stephanie Kordish .....	67
Imagem 13 - “Repare no Rei” .....	68
Imagem 14 - Errol corta a grama.....	69
Imagem 15 - Livros de Rust .....	71
Imagem 16 - Árvore genealógica dos Tuttle.....	77
Imagem 17 - Entre a cruz e a escultura .....	78
Imagem 18 - Retorno à árvore .....	78
Imagem 19 - Dr. Watson e Sherlock Holmes .....	83
Imagem 20 - <i>Um corpo que cai</i> .....	84
Imagem 21 - <i>Twin Peaks</i> .....	86
Imagem 22 - Retrato falado do Monstro-espaguete .....	89
Imagem 23 - Máscara de Reggie Ledoux .....	90
Imagem 24 - Máscara médica de proteção contra a peste .....	90
Imagem 25 - Soldados usando máscara de gás na Primeira Guerra Mundial .....	91
Imagem 26 - Galhadas.....	92
Imagem 27 - Rei Amarelo.....	92
Imagem 28 - Céu de Carcosa .....	93
Imagem 29 - Abertura de <i>True Detective</i> .....	99
Imagem 30 - Rumo à natureza selvagem .....	100
Imagem 31 - Cinza e verde .....	111

Imagem 32 - Passeios por Louisiana .....	115
Imagem 33 - Cenários de True Detective .....	117
Imagem 34 - Abertura de <i>Pecados antigos, longas sombras</i> .....	118
Imagem 35 - Indústria e natureza em <i>Sherlock</i> .....	119
Imagem 36 - Natureza em <i>À beira da loucura</i> .....	120
Imagem 37 - Natureza em <i>Coração satânico</i> .....	120
Imagem 38 - Ritual pagão em <i>Kill list</i> .....	121
Imagem 39 - Ritual pagão em <i>O homem de palha</i> .....	121
Imagem 40 - Esconderijo .....	124
Imagem 41 - Detalhes em <i>Sherlock</i> .....	138
Imagem 42 - <i>Memórias de um assassino</i> .....	157
Imagem 43 - Arquivos em <i>True Detective</i> .....	158
Imagem 44 - De frente .....	168
Imagem 45 - <i>A infância de Ivan e True Detective</i> .....	177
Imagem 46 - <i>O homem de palha e True Detective</i> .....	178
Imagem 47 - <i>Kill list e True Detective</i> .....	178
Imagem 48 - <i>Twin Peaks e True Detective</i> .....	179
Imagem 49 - <i>Se7en e True Detective</i> .....	179
Imagem 50 - <i>O abrigo e True Detective</i> .....	180
Imagem 51 - <i>Hannibal e True Detective</i> .....	180
Imagem 52 - <i>Pecados antigos, longas sombras e True Detective</i> .....	181
Imagem 53 - Coroas e a cor amarela em <i>True Detective</i> .....	194
Imagem 54 - Estrelas negras em <i>True Detective</i> .....	194

## LISTA DE EPISÓDIOS DE *TRUE DETECTIVE* - 1ª TEMPORADA (2014)

Episódio 1 - *The long bright dark* (“A longa escuridão brilhante”)

Episódio 2 - *Seeing things* (“Vendo coisas”)

Episódio 3 - *The locked room* (“O quarto trancado”)

Episódio 4 - *Who goes there?* (“Quem vai lá?”)

Episódio 5 - *The secret fate of all life* (“O destino secreto de toda vida”)

Episódio 6 - *Haunted houses* (“Casas mal-assombradas”)

Episódio 7 - *After you've gone* (“Depois que você se foi”)

Episódio 8 - *Form and void* (“Forma e vazio”)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todas as traduções dos nomes dos episódios foram feitas livremente pelo autor deste trabalho. Ao longo do texto, utilizaremos seus nomes originais.

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 MAPA PARA O ARQUIPÉLAGO DE <i>TRUE DETECTIVE</i>.....</b>	<b>23</b>
<b>3 DIAS DE NADA: A FIGURA DO DETETIVE .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 Na trilha dos detetives.....</b>	<b>32</b>
<b>3.2 O sonho sobre ser uma pessoa.....</b>	<b>45</b>
<b>3.3 Homens maus.....</b>	<b>56</b>
<b>4 PELOS LABIRINTOS DE CARCOSA: O INVISÍVEL E A AMBIÊNCIA .....</b>	<b>64</b>
<b>4.1 O cortador de grama.....</b>	<b>64</b>
<b>4.1.1 <i>Design mortal: serial killers</i> .....</b>	<b>70</b>
<b>4.2 Redes do diabo .....</b>	<b>74</b>
<b>4.2.1 <i>Outro monstro no fim do labirinto</i>.....</b>	<b>79</b>
<b>4.3 O grande gueto.....</b>	<b>98</b>
<b>4.3.1 <i>Na multidão</i>.....</b>	<b>104</b>
<b>4.3.2 <i>Pecados no Éden</i>.....</b>	<b>109</b>
<b>5 WHO GOES THERE?: PISTAS INCERTAS.....</b>	<b>126</b>
<b>5.1 Entre regularidades e detalhes .....</b>	<b>128</b>
<b>5.2 Presenças ausentes.....</b>	<b>145</b>
<b>5.3 A maldição dos detetives .....</b>	<b>150</b>
<b>5.3.1 <i>O despertar dos mortos</i> .....</b>	<b>155</b>
<b>6 HISTÓRIAS QUE CONTAMOS .....</b>	<b>162</b>
<b>6.1 Encaixes e desencaixes .....</b>	<b>163</b>
<b>6.2 Pistas no arquipélago.....</b>	<b>171</b>
<b>6.3 Inovações e repetições.....</b>	<b>182</b>
<b>6.4 O telespectador assassino.....</b>	<b>191</b>
<b>6.5 Mirar o vazio .....</b>	<b>200</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>207</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), Giorgio Agamben responde à pergunta do título por meio de uma metáfora: trata-se da capacidade de se perceber a luz presente na escuridão do céu noturno. Recorrendo à astrofísica, o pensador italiano explica que a densa treva que nos cobre à noite – num cosmo recheado de corpos luminosos – deve-se ao afastamento das galáxias mais remotas. “Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Agamben conclui que ser contemporâneo é “[...] uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, p. 65).

O título do episódio-piloto da primeira temporada de *True Detective* (HBO, 2014-presente) parece sugerir ideia similar àquela do filósofo, numa união do que, a princípio, seria contrastante: *The long bright dark* (“A longa escuridão brilhante”, tradução nossa). No último episódio, quando termina o arco narrativo dos detetives Marty Hart e Rust Cohle, este é convidado pelo primeiro a mirar as estrelas numa noite em Louisiana. Rust havia comentado, noutra ocasião, que olhar o céu e inventar histórias era um de seus passatempos preferidos nos anos em que vivera no Alaska. Em resposta a Marty, Rust conta que havia passado a noite anterior olhando pela janela do hospital (internado após ser quase mortalmente ferido), pensando que só existia uma história: luz contra escuridão. Voltando-se para o céu, Marty comenta: “sei que não estamos no Alaska... Mas me parece que a escuridão tem mais território”. Após algum tempo, num rompante inesperado de otimismo, Rust responde: “você está vendo errado, a coisa sobre o céu. Antigamente, só existia escuridão. Em minha opinião, a luz está vencendo”.

Após oito episódios de violência e pessimismo, o final de *True Detective* surpreende pela sugestão de uma possível redenção de seus personagens principais. Entretanto talvez esconda um aspecto mais intrigante sobre eles. Perdidos e enganados durante toda a narrativa, Marty e Rust parecem ainda não ter entendido a complexidade que os rodeia (já sugerida no título do primeiro episódio) ao permanecerem operando em dicotomias empobrecedoras: luz e escuridão, bem e

mal. Um maniqueísmo que talvez impeça os dois policiais de serem “contemporâneos”, na concepção de Agamben: presos a uma lógica racionalista e moderna, ambos os detetives são incapazes de se afastar de seu próprio tempo e enxergar uma crise aí instalada, percebendo como luz e escuridão não são, necessariamente, opostas. Quem sabe, se continuar a mirar o céu coberto de trevas de Louisiana, Rust descubra tal aspecto – assim como parecem ter notado os criminosos da seita do Rei Amarelo, que fazem constantes referências a misteriosas “estrelas negras”.

Dessa maneira, um ponto que aproxima Agamben e *True Detective* é a experiência do tempo. Em Agamben, a imagem do céu é determinante para indicar a relação de distanciamento e relativização que instaura o contemporâneo. Já em *True Detective*, uma série sobre contar histórias, temos uma constante tensão entre múltiplos tempos, entre imergir e distanciar-se do tempo em que se vive, entre revisitar e ressignificar o passado, que nunca fica “para trás”. Olhar para o céu, onde estrelas nascem e morrem, torna-se um convite à contação de histórias, que tensionam a temporalidade ao tornar vivo o que já aconteceu – e que, por isso, permanece presente.

As histórias da narrativa criminal ficcional costumam construir-se sobre uma dupla ausência: da vítima e do assassino. A vítima já está morta; o assassino não está mais lá. Quem amarra essas pontas é o/a detetive. Seguimo-lo/a. O investigador, por sua vez, persegue o rastro, essa presença do ausente. Os vestígios que descobre são a materialização de uma passagem no passado, que, no entanto, ainda se faz presente por meio dessa marca. Somente a partir dela é que o detetive é capaz de propor sentidos a um crime misterioso. O problema é que certas narrativas insistem, ao final, noutra ausência: a de respostas. Assim é *True Detective*, uma série que se constrói sobre a incerteza ao mesmo tempo que se filia a uma tradicionalidade marcada pela vontade de saber.

Marty e Rust procuram obedecer à cartilha clássica dos detetives da ficção criminal: perseguem pistas, vasculham arquivos, interrogam suspeitos. Nada disso é suficiente, porque, ao contrário de tramas como as de Sherlock Holmes, *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015) e *Bones* (FOX, 2005-presente), “esse é um mundo em que nada é resolvido”, como atesta um amargo Rust. Em *True Detective*, a pista – fundamental para o trabalho investigativo – é o ponto central para entendermos esse vazio. Na série, ela emerge não como uma dimensão segura e

estável para permitir ao detetive organizar o tempo, explicar a realidade e encontrar a verdade, mas como aspecto que abre mais e mais sentidos, comprovando uma angustiante impossibilidade de saber.

A inviabilidade do trabalho investigativo perfeito vem se tornando uma constante nas séries criminais recentes da televisão mundial, como em *The killing* (AMC, 2011-2013; Netflix, 2014) e *The night of* (HBO, 2016-presente). O detetive ideal de décadas passadas – capaz de realizar investigações impecáveis que conduzem a um final feliz –, como em *Columbo* (NBC, 1968-1978; ABC, 1989-2003) e *Kojak* (CBS, 1973-1978), parece dar lugar a policiais cada vez mais perturbados, que deixam de ser agentes da história para se tornar, também, suas vítimas – como evidencia, por exemplo, *Top of the lake* (BBC e SundanceTV, 2013-presente). A morte inicia as narrativas, e outra morte, simbólica, as finaliza: a dos sentidos. As séries, os filmes, os romances e contos aqui explorados compõem um escopo nada aleatório – trata-se de algumas obras mais ou menos conhecidas, que nos permitem tensionar e problematizar questões pertinentes ao fenômeno em estudo. Tampouco configuram uma totalidade sobre a narrativa criminal ficcional, uma vez que seria impossível incluir todas as inúmeras importantes obras do tipo. Permitimo-nos, assim, convocar textos de diferentes mídias, países e épocas conforme nos pareceu pertinente.

A escolha por *True Detective*, considerada por muitos um marco recente da ficção seriada televisiva, possui motivos que vão muito além de sua excelência em termos de roteiro, direção, fotografia, atuação e trilha sonora. Tomamos a série criada pelo escritor e roteirista Nic Pizzolatto como um interessante exercício sobre as implicações do rastro e da desintegração da verdade, em meio a uma ampla seara de boas séries criminais a compor o quadro atual da televisão. *True Detective* chama a atenção pela maneira como se equilibra num jogo sutil de contrastes – que se desdobram menos como dicotomia e mais como complementaridade: um programa que leva “verdade” no título, mas constrói-se sobre a inconfiabilidade do relato; detetives que são heróis, mas também vilões; um investigador (Rust) aparentemente lógico, mas vítima das próprias alucinações; um pai de família (Marty) defensor de certa moralidade, mas que é o primeiro a sabotá-la; uma narrativa pretensamente racional, mas eivada de sopros sobrenaturais; uma localidade campestre, mas *neo-noir*, uma ambiência habitada pelo tempo residual,

mas resultante do pensamento moderno; um labirinto que é físico (Carcosa), mas sobretudo metafórico.

Talvez essa condição simultaneamente conflitante e complementar ilustre o caráter essencialmente fragmentário da realidade: o que ela é depende de como cada um a vê. E, por isso mesmo, o rastro, enquanto devir, torna-se um elemento problemático, uma vez que passa a remeter às realidades de maneira indireta. Em *True Detective*, quase nada é o que parece. Trata-se de uma dinâmica semelhante àquela do rastro, que sugere, *mas não é*. Por isso, ao longo desta dissertação, destacamos a maneira por meio da qual *True Detective* explora como a investigação policial – em sua ânsia por “re-construir” o passado – dá a ver a impossibilidade mesma desse gesto. O rastro, frágil dimensão a conectar as diferentes temporalidades, é sempre insuficiente. Tal aspecto problematiza o discurso epistemológico da ficção criminal, que se mostra mutante ao longo das décadas.

A opção por uma série de TV também é justificada. De partida, argumentamos que a ficção seriada televisiva passa por um momento de profusão, no qual boas produções se multiplicam, especialmente as de origem estadunidense. Esse fator tem tornado, inclusive, a própria tarefa de acompanhá-las um esforço hercúleo – tanto que o presidente da rede de televisão FX, John Landgraf, batizou o momento atual de “*Peak TV*” (“Pico da TV”), em que há muitos programas para assistir (RYAN, 2016). Segundo levantamento da própria FX, 455 séries originais foram ao ar na televisão estadunidense em 2016, número que bate um recorde, superando os 421 de 2015 e representando um aumento de 137% em relação a 2006 (192 programas) (RYAN, 2016).

Tais séries primam por narrativas complexas, conforme Jason Mittell (2012), investindo na construção de personagens, num modo de contar histórias mais fluido, no encadeamento de subtramas e na criação de diversos núcleos narrativos. Ao mesmo tempo, alcançam grande repercussão junto ao público. Não é exagero dizer que as séries de televisão são o carro-chefe das mudanças observadas nas práticas telespectatoriais recentes, que atravessaram a fase de *downloads* de *torrents* e agora vivem o momento dos *streamings*. Essa transformação envolve não apenas os modos de se consumir os programas, mas a maneira mesma pela qual os telespectadores se apropriam do texto televisivo, num cenário batizado por Marcel Silva (2014) de “cultura das séries” – como veremos ao longo do trabalho.

Em particular, as séries criminais estão entre as de maior sucesso em todo o mundo, como atesta Jonathan Nichols-Pethick (2012). Além das diversas séries dos Estados Unidos e da Inglaterra, vale destacar as produções francesa (*Braquo, Le passager, Les témoins, Une chance de trop*), escandinava (*Rejseholdet, Wallander, Forbrydelsen, Livvagterne, Bron/Broen, Den som dræber, Hinterland, Mammon, Jordskott*), e também a brasileira (*Mandrake, 9mm: São Paulo, Força-Tarefa, A lei e o crime, A teia, Dupla identidade, Romance policial: Espinosa*). Ainda assim, as séries estadunidenses mantêm-se como as de maior repercussão, em termos de distribuição e retorno do público.

A fatura do *whodunit* (expressão inglesa que abrevia “who done it” e significa “quem foi?” ou “quem matou?” – ou seja, trata-se de uma expressão que caracteriza uma história focada no descobrimento do personagem que cometeu um homicídio) na televisão pode indicar que o formato seriado configura-se como um tipo ideal para as histórias de mistério. Afinal, promove-se um jogo constante com as pistas, episódio após episódio, instigando o lado detetivesco do telespectador, à caça de detalhes perdidos nos episódios. Da mesma maneira, talvez o formato das séries, que se estendem por várias horas, favoreça a exploração do lado íntimo dos detetives e de outros personagens, aspecto que se torna cada vez mais importante nesse tipo de ficção. Diante desse cenário, nos parece urgente a necessidade de pensar as séries televisivas, em particular as de temática criminal.

Nosso movimento metodológico está baseado em duas perspectivas, que se configuram também como suportes teóricos para o desenvolvimento do trabalho. São elas: a noção de “arquipélago textual” de Gonzalo Abril (2012) e o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (2007b). Para Abril, o texto é tomado de forma ampla, em sua audioverbovisualidade – noção cara a esta dissertação, uma vez que nos permite tratar um programa televisivo como materialização textual. Abril destaca também uma condição inevitável do texto: é impossível falar de um sem convocar outros – daí a metáfora do arquipélago, composto aqui pelos textos que colocamos em diálogo com *True Detective*, num movimento imprescindível para o trabalho.

Nesse sentido, procuramos pensar a série a partir de sua textualidade, o que significa tomá-la enquanto emergência, e não como um produto finalizado. Conforme explica Bruno Leal, o texto pode ser visto como uma rede, e “[...] as conexões que o compõem remetem simultaneamente a um fora e um dentro, ou seja, às suas articulações ‘internas’ – sintáticas e/ou paradigmáticas – e ‘externas’ – com a

história, as ideologias, os interlocutores (potenciais e concretos), etc.” (2017, p. 31, tradução nossa).<sup>2</sup> Adotar essa diretriz metodológica resulta num grande desafio, pois exige a recusa de toda uma tradição que lê o texto como um produto estável, resultado do tempo em que está inserido. A ideia de textualidade vai além de visadas exclusivamente imanentistas – ao propor que a análise textual não deve centrar-se na perscrutação de sentidos internos e características intrínsecas do texto – e culturalistas – uma vez que rejeita a simples inserção do texto num contexto, proposta essa cujo risco é o apagamento da própria singularidade de determinado romance, filme ou série de TV, por exemplo. Mais ainda, a textualidade é um agente na teia de relações na qual se insere, não podendo ser tomada como sintoma. Isso porque os textos não são instâncias separadas de nossa vida diária, mas parte essencial dela, contribuindo para a formação de visões de mundo, experiências estéticas cotidianas e relações sociais.

Já o paradigma indiciário, proposto por Ginzburg (2007b), destaca a importância do detalhe tanto na narrativa criminal ficcional quanto nas ciências humanas. É justamente uma busca pelos pormenores significantes que empreendemos nesta dissertação, investindo na análise das imagens em sua dinâmica interação com acontecimentos históricos, movimentos artísticos e práticas de leitura. Ao pensar o paradigma indiciário no campo da comunicação, José Luiz Braga escreve que a tarefa do pesquisador é passar “[...] da série material (indícios relacionados entre si) à série indiciada (a realidade percebida indiretamente, através dos indícios). Como tal articulação não é evidente por si mesma, depende da elaboração de inferências” (2008, p. 83). Braga argumenta que, na pesquisa, são necessários dois níveis de percepção: aquele em que se nota o indício e outro no qual são desenvolvidas relações tendo em vista determinada proposição, o que significa fazer inferências. Em nosso caso, *True Detective* descortina um sem fim de questões e problemas provocativos, mas procuramos pensar a série a partir da figura do detetive, da ideia de perversidade a compor uma ambiência e, sobretudo, da dimensão do rastro em suas implicações narrativas, epistemológicas e mesmo telespectatoriais.

---

<sup>2</sup> [...] las conexiones que lo componen remiten simultáneamente a un fuera y un dentro, es decir, a sus articulaciones “internas” – sintácticas y/o paradigmáticas – y “externas” – con la historia, las ideologías, los interlocutores (potenciales y concretos), etc.

É importante ressaltar que este trabalho não segue a estrutura clássica de uma dissertação. A convocação das ideias de arquipélago textual e de textualidade configura-se como nosso gesto metodológico, a partir do qual podemos explorar as relações intertextuais a fim de sugerir aproximações e tensionamentos entre diversas narrativas ao longo do tempo, com destaque para o diálogo proposto por *True Detective*. Quanto à série, procuramos explorar certas questões pertinentes aos nossos interesses: a pista, o detetive, a perversidade, o cenário, a telespectatorialidade. Ao mesmo tempo, apenas brevemente discorreremos sobre outras questões, como a figura do narrador e a dimensão da autoria. Ainda que conscientes de sua importância, julgamos que são aspectos merecedores de um investimento mais detido e aprofundado, de modo que procuramos sugerir algumas reflexões que se fazem necessárias.

Este trabalho se divide em quatro capítulos. No primeiro, *Dias de nada: a figura do detetive*, analisamos o detetive, explorando como esse personagem se constituiu ao longo das décadas e como ele se reconfigura em *True Detective*, a partir de autores como Carl Malmgren (2001), François Jost (2012), Ivan de los Ríos e Rubén Hernández (2014), Julio Jeha (2011), Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (1999), Tzvetan Todorov (2004, 2006) e Vera Figueiredo (1988, 2003, 2013). Se, a princípio, o investigador seria a figura ideal para resolver um mistério, cada vez mais ele surge como apenas um personagem envolvido num intrincado enigma, convocado a dar respostas, sofrendo com sua incapacidade em um mundo violento e sombrio, que o envolve para onde quer que vá, como as sombras das decadentes cidades *noir* que habita. Em *True Detective*, o fórum íntimo dos policiais toma, por diversas vezes, o primeiro plano da narrativa. É seguro atestar que as “séries criminais” têm demandado o aprofundamento sobre a perspectiva privada de seus protagonistas: se a ideia é mostrar sua “humanidade”, nada mais coerente do que perscrutar o íntimo que invade o profissional, e vice-versa. Esse aspecto constitui a ideia que fazemos do investigador na ficção atual.

Se são mostrados em sua condição humana, torna-se quase desnecessário dizer que esses detetives perdem o *status* de heróis: Marty e Rust são tanto virtuosos quanto vis. Sua façanha é, como diz Rust, afastar os outros homens maus da porta. A dificuldade dos dois policiais está mais uma vez instalada, já que a malignidade em *True Detective* não pode ser localizada num indivíduo, mas espalha-se como que levada pelo ar. É sobre esse tema que nos debruçamos no segundo

capítulo, *Pelos labirintos de Carcosa: o invisível e a ambiência*. Há uma perversidade que parece tomar conta do ambiente de Louisiana. Marty e Rust capturam um vilão ao final da série, mas têm consciência de sua derrota. Por um lado, há toda uma rede de criminosos, jamais revelada, que escapa da justiça, de modo que a queda do *serial killer* não resolve todos os problemas; por outro, numa chave de leitura fantástica, o enigmático Rei Amarelo, constantemente referenciado pelos personagens, segue com sua identidade e sua natureza indecifráveis. Nesse caso, os métodos cientificistas do detetive perdem qualquer sentido, já que falamos de forças sobrenaturais, sujeitas a outras ordens, jamais previstas pelo olhar positivista. Como perseguir os indícios de um ser que não é de carne e osso? Nesse sentido, a Louisiana da série figura como o cenário ideal para abrigar entidades do tipo: com sua mistura mal-acabada de matas indomáveis e tecnologia enferrujada, é um ambiente que se encontra num limbo, no qual a natureza selvagem avança sobre um projeto fracassado de industrialização. Nos recônditos bosques da região sulista dos Estados Unidos, escondem-se terrores há muito latentes – aspecto que aproxima a série do horror cósmico e da *weird fiction*. As paisagens de *True Detective* constituem-se, assim, como autênticas cidades *noir* interioranas. Nesse capítulo, recorreremos a autores como Alberto Martínez (2011), Elliot L. Gilbert (1967), Lyslei Nascimento (2007, 2011a, 2011b), Sandra Lúcia Reimão (1983) e Umberto Eco (1985, 1989, 1994, 2005) para nos aproximar da narrativa criminal ficcional a partir dessas diferentes entradas.

No terceiro capítulo, *Who goes there?: pistas incertas*, refletimos sobre a condição da pista na ficção criminal e em *True Detective*. Consideramos o rastro como a principal pista nesse tipo de história, e convocamos o historiador Carlo Ginzburg (2007a, 2007b) para pensar a dimensão epistemológica do vestígio a partir do paradigma indiciário. Como veremos, o paradigma indiciário desvela uma importante cisão na perspectiva do rastro: por um lado, o rastro é invocado a fim de se estabelecerem padrões, de modo a definirmos leis gerais; por outro, é singular, único e, por isso, inapropriado para realizar esse gesto fundamental do fazer científico. É em sua condição eminentemente singular que o indício surge em *True Detective*, aspecto que dificulta o trabalho da dupla de investigadores. Partimos de Paul Ricoeur (1994, 1997) para explorar o modo como o rastro, enquanto presença de uma ausência, revela-se um elemento problemático, especialmente quando os detetives atuam em categorias caras à historiografia ricoeuriana, como a

significância e a representância. Mais ainda, a série é permeada pela lógica do erro: pistas falsas, arquivos perdidos, relatos mentirosos de todos os lados. Onde está a verdade?

Talvez com o telespectador, que propõe suas *verdades*. O último capítulo, *Histórias que contamos*, configura-se como uma proposta de “Considerações finais”, na qual procuramos dar forma a questões e reflexões que deixaremos em aberto como caminhos possíveis – ainda que sem pretender esgotar o rico potencial de *True Detective*. No capítulo, exploramos a questionabilidade dos discursos diegéticos da série e versamos sobre como o telespectador da narrativa complexa engaja-se num exercício de recusa e reconfiguração dos sentidos apresentados pela narrativa, ao analisar pistas e oferecer novas respostas para as diversas lacunas deixadas pela trama de *True Detective*. Como uma verdadeira equipe forense, como Mittell (2009) propõe e Christian Pelegrini (2012) explora, esse telespectador imerge-se nas imagens a fim de analisar os detalhes e extrapolar a verdade diegética. Nesse movimento, reforça-se uma experiência telespectatorial típica das chamadas histórias detetivescas metafísicas, que se inserem numa época de crise dos valores modernos. Assim, chegamos ao cenário que autores como Jean-François Lyotard (2009) batizam de “pós-moderno”, no qual caem os grandes relatos, os heróis, a verdade. O saber científico entra em colapso na medida em que perde a possibilidade de avaliar seus próprios métodos, o que incide sobre o mesmo trabalho investigativo do qual falamos, baseado em provas.

“Se em tudo o mais forem idênticas as várias explicações de um fenômeno, a mais simples é a melhor”, diz o princípio da Navalha de Occam, atribuído ao frade franciscano inglês Guilherme de Ockham. Nessa perspectiva, as hipóteses mais complicadas devem ser “cortadas” diante da mais simples. É um princípio que tende a funcionar em muitas tramas criminais, mas não em *True Detective*, como veremos. Os devaneios de Rust ao longo dos episódios parecem irromper para dispersar nossa atenção, fazendo-nos concentrar em outros aspectos que não o mistério. Na verdade, estavam nos levando para o âmago do enigma que envolve as vítimas Dora, Stephanie e Marie – e a todos nós: a ausência de respostas, no fim das contas, é constituidora da experiência do sujeito no mundo.

Condição essa que, com efeito, problematiza toda uma tradicionalidade da narrativa criminal ficcional, refém de um eterno desejo do saber. Saber quem matou, por quê, como. Saber sobre o passado, para assim nos localizarmos no presente e

nos prepararmos para o futuro. Nesse sentido, a ficção criminal existe sobre um desejo fortemente nostálgico: a volta ao passado almeja reorganizar nossa realidade, posta em xeque diante de um crime misterioso. Como se descobrir as respostas nos permitisse retornar ao estado anterior das coisas – um projeto fadado ao fracasso. *True Detective* evidencia que as respostas nunca são suficientes, e apresentando-se como meros consolos. Os assassinos voltam, os crimes retornam, a morte segue rondando cada metrópole e cada cidade do interior. Talvez por isso a ideia de circularidade seja tão forte na série.

Na narrativa criminal ficcional, impera um desejo pela estabilidade após a turbulência causada por um crime. Em *True Detective*, percebe-se que não existe tal harmonia, controle, segurança. Os personagens são constante e inevitavelmente privados do tão desejado equilíbrio: a primeira solução para o mistério proposta por Marty e Rust estava errada; o reconquistado casamento de Marty mostra-se novamente um fracasso; nada garante, ao final, que a seita do Rei Amarelo não voltará a assombrar Louisiana. Nem a morte é mais um lugar de conforto, como acredita Rust, nesse mundo decadente: ao quase morrer, Rust sentiu a presença de seus falecidos pai e filha, o que o deixou pronto para abraçar essa escuridão luminosa. Mas nem isso lhe foi permitido ao final. A série torna-se, assim, um tratado sobre a inexistência de uma total serenidade: a harmonia concentra-se em momentos fadados à fugacidade, que se moldam como meras pontes para o desconhecido. A ausência de respostas definitivas e carregadas de equilíbrio não significa, porém, que não devemos fazer perguntas e propor resoluções, como buscamos neste trabalho.

## 2 MAPA PARA O ARQUIPÉLAGO DE *TRUE DETECTIVE*

Segundo Gonzalo Abril, um texto “[...] pressupõe a existência de ‘redes textuais’, pois não há texto que não interaja com outros” (ABRIL, 2012, p. 17, tradução nossa).<sup>3</sup> Assim, para Abril, a imagem do arquipélago é mais apropriada do que a da ilha (frequentemente adotada) para se pensar o texto, pois oferece uma metáfora que nos permite dizer não só de fronteiras, mas de conexões múltiplas, de encontros, de idas e de voltas.

Essa metáfora se aplica a qualquer texto e nos parece particularmente interessante para analisar a série *True Detective*, que se constitui como um grande arquipélago no qual as viagens são frequentes e inevitáveis por rotas labirínticas que invadem seu próprio universo diegético. O programa se caracteriza por uma intensa comunicabilidade com outros textos, configurando-se como “[...] um verdadeiro mapa de influências, diálogos e confrontações com seus referentes literários [...]” (HERNÁNDEZ; RÍOS, 2014, p. 6, tradução nossa),<sup>4</sup> em viagens que se dão por “[...] um estranho labirinto metaficcional [...]” (HERNÁNDEZ; RÍOS, 2014, p. 6, tradução nossa).<sup>5</sup> Todo texto é um arquipélago, mas *True Detective* manifesta-se como tal de forma patente, explorando essa qualidade, explicitando as referências mobilizadas e jogando com elas, numa dinâmica que ajuda a compor a própria relação que mantém com o telespectador (como veremos no capítulo *Histórias que contamos*).

Para que não nos percamos nesse labirinto – ou para que nos percamos de forma *guiada* –, propomos um passeio não só pelos vários textos e interagentes que dialogam diretamente com *True Detective*, mas pela própria narrativa criminal ficcional, com eventuais avanços sobre o horror cósmico e a *weird fiction*. Tomamos o arquipélago de Abril como a proposta de um diálogo rico, vivo e constante entre toda uma rede textual que não é estável e muito menos definitiva.

Antes de prosseguirmos, cabe uma observação: no Brasil, a nomenclatura mais comum é “narrativa policial”, que nos parece limitada: nem toda narrativa desse tipo traz, afinal, histórias sobre *policiais*. “Narrativa de mistério” também não é ideal: muitas tramas simplesmente não apresentam um *plot* misterioso. Dessa forma, faz muito mais sentido adotar a expressão “narrativa criminal”, a partir de autores como

<sup>3</sup> [...] presupone la existencia de ‘redes textuales’, pues no hay texto que no interactúe con otros.

<sup>4</sup> [...] un verdadero mapa de influencias, diálogos y confrontaciones con sus referentes literarios [...].

<sup>5</sup> [...] un extraño laberinto metaficcional [...].

John Scaggs (2005) – que fala de *crime fiction* (“ficção criminal”, em tradução livre) – e Julio Jeha (2011) – que se refere a uma “literatura criminal”. Afinal, o denominador comum dessas histórias é a centralidade de algum tipo de crime. Portanto, a expressão “narrativa criminal ficcional” soa mais adequada na tentativa de abarcar a multiplicidade de tramas em jogo. A partir de agora, a expressão “narrativa criminal” (bem como “ficção criminal”) será usada para referir-se às obras ficcionais e, quando for o caso de estarmos nos referindo a narrativas de caráter documental, faremos a diferenciação necessária.

Na visada que propomos, certamente seria contraditório desenvolver aqui uma linha do tempo linear sobre a narrativa criminal, que ao final desembocasse na série em questão. Julgamos mais pertinente apresentar brevemente o programa (ainda nesta seção) para, então, analisá-lo intensamente ao longo dos dois capítulos subsequentes, ao mesmo tempo em que exploramos a narrativa criminal em seus diferentes estilos, países, épocas, linguagens e mídias. Nossa intenção é esboçar, assim, um extenso – e incompleto - mapa, com vistas a nos guiarmos por um dédalo que remete a Carcosa, labirinto que assombra os personagens de *True Detective*.

Nesse sentido, pretendemos observar como *True Detective* dialoga de maneira complexa com toda uma tradicionalidade literária e audiovisual. O termo “tradicionalidade” é adotado a partir de Paul Ricoeur (1997). O filósofo francês critica a concepção de que a tradição é algo morto e inerte, fincado no passado: segundo ele, pelo contrário, ela é viva e mutante (RICOEUR, 1997). A opção por “tradicionalidade” visa valorizar, assim, o caráter dinâmico da tradição, que buscamos valorizar à proporção que abandonamos a concepção segundo a qual ela seria um depósito de convenções e valores que chega até nós linearmente, do passado para o presente. Segundo Ricoeur, a tradição enquanto tradicionalidade “[...] é uma **operação** que só se compreende dialeticamente no intercâmbio entre o passado interpretado e o presente interpretante” (1997, p. 379, grifo nosso). Assim, diz de uma relação na qual o nosso olhar do presente ajuda na construção dessa tradição – que segue pulsante, em constante mudança. Por meio de *True Detective*, poderemos discorrer sobre os modos por meio dos quais um fenômeno atual, ao mesmo tempo que se filia a uma tradicionalidade de quase dois séculos, também a reelabora, mantendo-a em movimento.

A montagem de um grande mosaico de textos parece ainda mais apropriada se pensamos que, como numa investigação policial, estamos juntando informações

variadas e peças distintas a fim de construir um cenário mais amplo e complexo – mas que não almeja esgotar o tema e nem mesmo oferecer uma resposta final, como geralmente se espera de um detetive. É importante destacar também como o vaivém temporal é constituidor da própria experiência que *True Detective* propõe a seus telespectadores. Começamos, então, apresentando o programa.

*True Detective* é uma série criminal estadunidense produzida pela rede *premium* Home Box Office (HBO). Seu *showrunner* é Nic Pizzolatto, que criou a produção e escreveu todos os seus episódios até o momento (atualmente, são duas temporadas completas). A série adota o formato de antologia, em que as temporadas são autônomas, ou seja, contam histórias independentes entre si. No caso de *True Detective*, atores e diretores também mudam de um ano para o outro – a rigor, permanecem apenas Pizzolatto e as equipes de produção.

Em entrevista, Pizzolatto (que também é escritor) comenta que o formato lhe permite “[...] escrever um novo romance todo ano para a TV” (OSTROW, 2015, s/p, tradução nossa).<sup>6</sup> A possibilidade de escrever todos os episódios garante a Pizzolatto um forte controle criativo sobre os rumos das tramas. Uma das marcas da HBO é, justamente, o investimento na figura do chamado “*showrunner*”, “[...] termo utilizado nos Estados Unidos para designar a pessoa responsável por uma série de televisão. Normalmente, ele assume as funções combinadas de produtor-executivo, roteirista e criador” (FROMER, 2014, p. 25). Assim, a aposta no *showrunner* – que detém grande poder de decisão e controle criativo – reforça uma dimensão autoral no âmbito televisivo.

Desde seu sucesso com shows como *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* ou *Boardwalk Empire*, celebrar *showrunners* como produtores de televisão de qualidade artisticamente valiosa tem sido um elemento particularmente crucial da ampla estratégia de programação de qualidade do canal a cabo HBO. Embora não tenha inventado a tática de focar a atenção em um *showrunner*-autor, a rede tornou-a uma forma de arte em si mesma para construir uma imagem pública de um paraíso criativo, prometendo qualidade, onde os roteiristas recebem o máximo de apoio e o mínimo de interferência. Como já observei em outro trabalho, “(roteiristas)-produtores que tinham aprendido o seu ofício nos *sets* de produção das Big Three [os canais abertos da TV estadunidense ABC, CBS e NBC], mas sentiram o desejo de romper os ciclos de produção da TV regular”, reuniram-se à rede a cabo *premium*, “aumentando assim o fator de inventividade da HBO ainda mais”. (STEINER, 2015, p. 183, tradução nossa).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> [...] write a new novel every year for TV.

<sup>7</sup> Since its success with shows such as *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire* or *Boardwalk Empire*, celebrating *showrunners* as producers of artistically-valuable quality television has been a particularly crucial element of cable network HBO’s larger strategy of quality programming. Although it

A estratégia da HBO, ao mesmo tempo que confere mais liberdade aos *showrunners*, agrega valor à sua própria marca, definindo-a como um ambiente diferenciado no cenário televisivo – o que a reforça como, também, autora das séries. Assim, *True Detective* apresenta uma autoria complexa, que passa pelo perfil da HBO, por suas estratégias de produção (a adoção do *showrunner*, por exemplo) e pela figura de seu *showrunner* específico, bem como aquela das equipes de produção.

A série de Pizzolatto toma para si o título da revista *pulp True Detective* (batizada inicialmente de *True Detective Mysteries*), criada por Bernarr Macfadden. Conforme John Scaggs (2005), as revistas *pulp* – assim chamadas, pejorativamente, em referência ao papel de baixo custo em que eram impressas – eram publicações semanais baratas e de capas extravagantes, destinadas a atrair um público interessado em histórias consideradas sensacionalistas e melodramáticas. A revista *True Detective*, em específico, foi pioneira em apresentar histórias baseadas em crimes reais, circulando nos Estados Unidos entre 1924 e 1995.

Entretanto, a associação proposta pela série é muito mais uma ironia do que propriamente uma homenagem, como notou Jeff Jensen (2014). Afinal, enquanto a publicação era sensacionalista, celebrando o heroísmo e transformando vilões em ícones, a série da HBO explora tons pessimistas, sombrios e filosóficos e problematiza (até certo ponto) a figura do herói. Além disso, enquanto o *true* (verdade, verdadeiro) da revista se refere aos crimes reais em que seus contos se baseiam, a série de Pizzolatto, mais do que remeter a suspostos casos verídicos, está interessada numa busca por realismo e verossimilhança, que nos possibilitará pensar aspectos fundamentais ao longo deste trabalho.

---

did not invent putting the focus of attention on one showrunner-auteur, the network has made it an art form in itself to build a public image of a creative haven promising quality, where writers are provided with a maximum of support and a minimum of interference. As I have noted elsewhere, “[writer]-producers who had learned their craft on production sets of the Big Three [networks], but felt the urge to break out of the production cycles of regular TV”, flocked to the premium cable network, “thus boosting HBO’s inventiveness factor even more.

### Imagem 1 - Revista *pulp* *True Detective*



Fonte: THE PULP..., s.d. Montagem elaborada pelo autor.

Nesta dissertação, iremos analisar a primeira temporada de *True Detective*, que foi ao ar entre 12 de janeiro e 9 de março de 2014 e conta com oito episódios de aproximadamente 50 minutos cada. O primeiro ano da série foi escrito por Pizzolatto, dirigido por Cary Joji Fukunaga e protagonizado por Matthew McConaughey, Woody Harrelson (que também são produtores da série) e Michelle Monaghan. Para fins didáticos e aproveitando o formato de antologia, sempre que nos referirmos à “série” *True Detective* estaremos falando da primeira temporada do programa.

A princípio, *True Detective* seria locada no estado do Arkansas, nos Estados Unidos, mas a escolha final acabou sendo Louisiana, em parte pelo fato de haver ali incentivos fiscais para gravações (WHITE, 2014). As filmagens ocorreram principalmente na cidade de Erath, durante 100 dias seguidos, com câmeras de 35 mm (HART, 2014). O uso dos filmes de 35 mm, algo já raro na indústria audiovisual de hoje, se deu porque, segundo Fukunaga, o rolo de filme dá outra aparência às cenas, deixando-as com muito mais dramaticidade (RADISH, 2014).

*True Detective* figurou na lista de melhores séries do ano em diversas publicações (DIETZ, 2014) e conquistou vários prêmios (LIST..., 2015). O programa estreou com uma audiência de 2,3 milhões de pessoas nos Estados Unidos, e a *season finale* atingiu a marca de 3,5 milhões de telespectadores. Estima-se que 38% dos assinantes da plataforma *on demand* da HBO, a HBO GO, acompanharam a exibição do episódio final (NEWMAN, 2014). A média final de audiência do programa foi de 2,33 milhões nos Estados Unidos. Incluindo todas as mídias (reprises, HBO GO e outros serviços *on demand*), a média de audiência da primeira temporada no mundo todo foi de 11,9 milhões de telespectadores por episódio, credenciando a

primeira temporada de *True Detective* como o ano de estreia mais visto na história da HBO até então (ANDREEVA, 2014), superando sucessos como *The Sopranos* (1999-2007) e *Game of thrones* (2011-presente). O posto lhe seria tomado dois anos depois, com a estreia de *Westworld* (2016-presente), que atingiu uma média de 12 milhões de espectadores (NEDEDOG, 2016). Como destaca João Massarolo (2015), o modelo caracterizado tanto pela liberdade criativa concedida aos *showrunners* quanto por orçamentos típicos de produções do cinema resultou no aumento dos índices de audiência de redes *premium* como a HBO, que se aproximaram dos conferidos na televisão aberta.

*True Detective* apresenta os trabalhos de Martin “Marty” Hart (Woody Harrelson) e Rustin “Rust” Cohle (Matthew McConaughey), detetives da Divisão de Investigação de Crimes da Louisiana. A primeira cena da série introduz, de maneira obscura, o assassinato com traços ocultistas de Dora Lange (Amanda Rose Batz), uma jovem prostituta, na cidade de Erath. É sobre esse caso que a dupla de policiais irá se debruçar ao longo da primeira temporada, em diferentes épocas: em 1995, durante a investigação inicial; em 2002, quando novos elementos do caso são descobertos; e em 2012, momento em que os policiais retomam os trabalhos sobre o mistério de Dora. Para isso, Marty e Rust percorrem várias cidades da região: além da própria Erath, Baton Rouge, Buras, Cottonport, Eunice, Franklin, Lake Charles, Lafayette, New Orleans e Beaumont (que fica no estado do Texas). Aparentemente, a trama foi inspirada em um caso real ocorrido no começo dos anos 2000, na área rural de Louisiana, cujos crimes envolviam satanismo e abuso sexual de crianças (BROWN, 2014; GLORIA, 2014; WHITNEY, 2014).

Na fase mais recente da narrativa, em 2012, vemos Marty e Rust prestando depoimentos, separadamente, a outros dois policiais, Thomas Papania (Tory Kittles) e Maynard Gilbough (Michael Potts), nos quais relatam como foram as investigações de 1995 e 2002. Assim como os protagonistas, desconhecemos a razão para tal interrogatório, mas acompanhamos os desdobramentos do caso de Dora a partir de idas e vindas entre as três fases. A série se constrói sobre esse vaivém temporal, quebrando a linearidade narrativa e complexificando a forma como a audiência se apropria da trama. Temos, assim, um modo de contar em que uma história se desenvolve dentro da outra, por meio da narrativa encaixada e da encaixante (TODOROV, 2006), costurando uma intriga que só aos poucos vai fazendo sentido. Com o passar dos episódios, a motivação dos interrogatórios torna-se mais clara,

até que a ação em 2012 passa a se desenvolver para além das conversas com Papania e Gilbough.

A peculiaridade do assassinato de Dora fica evidente tão logo os policiais adentram a cena do crime em 1995. A vítima foi encontrada morta num local campestre, de joelhos, como se rezasse para uma grande árvore, ostentando chifres na cabeça, uma espiral desenhada em suas costas e com esculturas de galhos ao seu redor, sugerindo um ritual macabro que intriga os experientes policiais. Ao ser questionado se já vira algo assim, Marty não hesita em dizer que nunca vira coisa parecida, em oito anos na área de perícia.

### Imagem 2 - Cena do crime contra Dora Lange



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Ao final do primeiro episódio, *The long bright dark*, descobrimos que um dos motivos para o interrogatório a que são submetidos Marty e Rust, em 2012, é que o assassino de Dora aparentemente voltou a atacar, uma vez que as mesmas marcas ritualísticas são encontradas noutra assassinato, de Stephanie Kordish (sem créditos), na cidade de Lake Charles. O detalhe que fecha o episódio, porém, é ainda mais curioso: como isso seria possível, uma vez que Marty e Rust supostamente capturaram o assassino no ano de 1995?

Os rastros são essenciais para pensarmos a dinâmica embaralhada e a princípio confusa da série, já que se constituem como os elementos promovedores de uma conexão entre os diferentes períodos, amarrados de maneira intrincada pela trama. O homicídio do passado da narrativa (1995, 2002) é relacionado ao de seu presente (2012) justamente pelos símbolos semelhantes encontrados nas duas

cenar dos crimes. Os rastros são, assim, um ponto notável para observarmos como se dá a investigação policial no programa, especialmente se pensarmos como os detetives lidam com eles. Como veremos, os vestígios em *True Detective* emergem sem apontar uma realidade estável e definitiva, constituindo um obscuro quadro de fenômenos aparentemente inexplicáveis.

No caso específico da cena do crime contra Dora, por exemplo, as marcas sugerem um aspecto ritualístico e sobrenatural envolvido no assassinato. Não se trata, afinal, de matar, apagar os rastros e abandonar o corpo, mas de remeter a algo que transcende a realidade dos personagens. Essa dimensão ocultista está centrada numa entidade importante para a série: o Rei Amarelo. Ao longo das buscas, os detetives descobrem que os assassinatos envolvem um horrendo ritual em homenagem ao Rei, habitante da misteriosa Carcosa.

Para além da investigação, o relacionamento entre os dois detetives dará a ver características profundas da personalidade de cada um. Enquanto Rust é um detetive solitário e amargurado, que possui uma visão peculiar sobre a vida – influenciada por pensadores como Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche –, seu parceiro Marty é o típico policial estadunidense do interior: pai de família, “durão”, machista e moralista. Muitas vezes, a trama deixa de lado o mistério, que se torna apenas o estopim para um conjunto de outras questões abordadas em *True Detective*. Como nota Iván de los Ríos (2014a), a série parece ser um conto sobre o abismo da lucidez e as limitações da comunidade; um relato nostálgico sobre a ausência de consciência no universo; e um embate entre dois oponentes, que se estende por anos. Neste último caso, os rivais são, justamente, Marty e Rust. Destaca-se, assim, a figura do detetive – que compõe, não por acaso, o título da série. Esse personagem apresenta-se como essencial para se entender tanto o programa quanto a própria narrativa criminal ao longo das décadas.

### 3 DIAS DE NADA: A FIGURA DO DETETIVE

*Muitos já me tomaram por louco; mas a questão permanece sem resposta, se a loucura representa ou não uma inteligência superior – se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo não advém de uma doença do pensamento, de temperamentos mentais exaltados em detrimento do intelecto comum. Àqueles que sonham de dia, é dado a conhecer muito do que escapa aos que sonham apenas à noite.*

(POE, 2017a, p. 263).

No episódio *Seeing things*, numa narração em *off*, Rust descreve o ofício de detetive: “Dias de nada. É assim se você trabalha em casos. Dias como cães perdidos”. A citação do policial é acompanhada por uma sequência de imagens que retrata ele e Marty acordando, cada um em sua casa. A fotografia, embaçada, tem um quê de onírico, como se ambos estivessem despertando de um sonho. O trecho, segundo Pizzolatto, serve para destacar a dinâmica de uma investigação enquanto um trabalho que se estende dia após dia (POR DENTRO..., 2014a). O que nos chama a atenção é, com efeito, o retrato dos dois detetives em ambiente doméstico, em sua intimidade – como pessoas comuns, afinal.

A lentidão e a conduta errática da investigação – enquanto um trabalho diário, cansativo e até mesmo monótono – alinham os detetives de *True Detective* a um conjunto de outros investigadores que compõem a narrativa criminal televisiva recente, em séries como *Luther* (BBC, 2010-presente), *The killing*<sup>8</sup> (AMC, 2011-2013; NETFLIX, 2014), *Top of the lake* (BBC/SundanceTV, 2013-presente), *Hannibal* (NBC, 2013-2015) e *River*<sup>9</sup> (BBC, 2015). Em maior ou menor grau, todos esses programas exploram o fato de uma investigação policial ser um processo composto por erros, interpretações equivocadas e graves consequências para os envolvidos. O detetive é um indivíduo como qualquer outro, com a diferença de que precisa oferecer respostas, o que pode resultar em frustrações.

<sup>8</sup> Baseada na série dinamarquesa *Forbrydelsen* (DR, 2007-2012), criada por Søren Sveistrup.

<sup>9</sup> Optamos por manter os títulos originais das séries estrangeiras. A maior parte delas não vem ganhando traduções no Brasil – e as que receberam nomes traduzidos, não raramente, adquirem subtítulos empobrecedores (caso de *The killing: além de um crime* e *Breaking bad: a química do mal*). A fim de padronizar o trabalho, conservamos os originais mesmo em casos nos quais a tradução é consagrada no país – como em *Arquivo X*, referenciada aqui como *The X-Files*. Mantivemos os títulos dos episódios das séries no original (mesmo porque, os da rede HBO não ganham tradução oficial). Caso haja tradução oficial (como acontece nas produções presentes na Netflix), apresentamo-la entre parênteses.

*True Detective* e as séries citadas se contrapõem a outra vertente da narrativa criminal, cujos destaques na TV são *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015), *Criminal minds* (CBS, 2005-presente), *Bones* (FOX, 2005-presente), *Lie to me* (FOX, 2009-2011) e outras. De maneira geral, esses programas apresentam um caso investigativo por episódio, e os detetives envolvidos são capazes de resolvê-lo de maneira rápida, eficaz e racional, sem deixar brecha para falhas. Os investigadores, eficientes como uma máquina que resolve problemas matemáticos, remetem ao detetive mais clássico da narrativa criminal, originário de obras como a do escritor Edgar Allan Poe.

### 3.1 Na trilha dos detetives

Muitos pesquisadores (FREITAS, 2007; MASSI, 2009; REIMÃO, 1983; RZEPKA; HORSLEY, 2010) definem que a narrativa criminal surge no século XIX, com a publicação do conto *Os assassinatos na Rua Morgue* (*The murders in the Rue Morgue*, 1841), de Poe, que apresentou o célebre detetive francês Chevalier Auguste Dupin. De fato, essa e as outras duas histórias protagonizadas pelo personagem, *O mistério de Marie Rogêt* (*The mystery of Marie Rogêt*, 1842) e *A carta roubada* (*The purloined letter*, 1845), se tornaram pioneiras em definir certas convenções do que viria a ser concebido como a narrativa criminal.

Entretanto, é importante refletir: apesar de o escritor estadunidense ter sido o primeiro a criar histórias protagonizadas por um detetive, há narrativas que antecedem o surgimento de Dupin e podem ser consideradas “investigativas” ou “criminais”, nas quais um protótipo do policial se dispõe a decifrar um enigma. Poe seria o pai das histórias especificamente *detetivescas* ou *policiais* – ou seja, que contam com um detetive profissional –, as quais compõem apenas um subgênero da narrativa criminal, por sua vez muito mais antiga, conforme Scaggs (2005). Ele retoma a escritora britânica Dorothy L. Sayers (1992), que destaca quatro histórias como antecessoras dessa tradicionalidade: duas do antigo testamento (datadas entre os séculos IV e I a.C.), presentes no livro de Daniel (a história de Susana e *Bel e o Dragão*); uma de Heródoto, do século V a.C., sobre o Rei Rampsinitos; e uma que compõe o mito de Hércules, *Hércules e Caco* (SAYERS, 1992). Embora as histórias do livro de Daniel enfatizem mais o tema da punição do que propriamente o

da investigação, é possível notar em todas elas a presença do crime, da vítima, da apuração e de um exercício de pensamento sobre os rastros.

Outra história considerada fundamental para a narrativa criminal é *Édipo Rei* (*Oedipus Tyrannus*). A peça escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. trata de como o Rei Laio, casado com Jocasta, ordena o assassinato de seu pequeno filho Édipo após ouvir a profecia de que este viria a matá-lo no futuro. Porém Édipo acaba sobrevivendo e é adotado por um casal. Muitos anos depois, ele se desentende com um grupo de homens e acaba por matá-los – dentre os quais, o Rei Laio. Ainda sem saber de sua história passada e de que assassinara o imperador, ele se casa com Jocasta, ocupando o trono vazio de Monte Citerão. Quinze anos depois, Édipo se encarrega da investigação sobre a morte de Laio, descobrindo que se tratava de um dos homens por ele assassinado naquele confuso episódio. Édipo constata também que Laio era seu pai, o que faz de Jocasta sua mãe. O protagonista termina por furar os olhos, enquanto Jocasta suicida.

Um dos contos da obra *As mil e uma noites* (*Kitāb 'alf layla wa-layla*, 1704) também é considerado importante para o surgimento do detetive. *As três maçãs* apresenta o caso do Calife Haaron al-Rasheed e do Vazeer Zaafar, que descobrem o corpo esquartejado de uma mulher. O primeiro ordena ao segundo que descubra o culpado – caso fracasse, será condenado à forca. Temos, assim, os elementos clássicos de uma história criminal: um crime no início da narrativa, o corpo como um indício e um investigador responsável por decifrar o enigma. Zaafar é, com efeito, um precursor do detetive moderno. A narrativa se desenvolve no estilo *whodunit*, que definiria toda uma vertente criminal nos séculos seguintes, e é marcada por reviravoltas e descobertas de pistas sobre o assassinato.

Em 1704, a obra seria traduzida para o francês por Jean Antoine Galland, causando grande impacto na literatura ocidental (SOUZA, 2011). É nesse contexto que Voltaire escreve, em 1747, *Zadig, ou O destino* (*Zadig, ou La Destinée*). A faceta detetivesca do personagem-título se apresenta, mais especificamente, no terceiro capítulo do livro, intitulado *O cão e o cavalo*. Para escrever essa passagem, o filósofo francês se baseou num antigo conto oriental, que seria traduzido primeiramente para o italiano na coletânea *Novelle*, de Giovanni Sercambi, e depois apareceria numa grande coletânea de contos do início do século XVI, sob o nome de *Peregrinaggio di tre giovanifigliuoli del re di Serendippo* (“As viagens dos três filhos do rei de Serendip”) (GINZBURG, 2007b). No episódio adaptado, Zadig é capaz de

descrever minuciosamente o cão e o cavalo desaparecidos da rainha sem jamais tê-los visto. O personagem consegue tal feito por meio da observação de detalhes em pegadas na terra, poeira nos troncos das árvores e folhas derrubadas. Por meio da reconstituição que propõe, na qual os sinais e marcas servem para recontar algo que aconteceu no passado, Zadig apresenta as linhas nas quais está “[...] o embrião do romance policial. Nelas inspiraram-se Poe, Gaboriau, Conan Doyle – os dois primeiros diretamente, o terceiro talvez indiretamente” (GINZBURG, 2007b, p. 169).

Ainda assim, mesmo no caso de histórias *de detetives*, Poe foi antecedido pelo romance de não ficção *Mémoires*, do francês Eugène François Vidocq, publicado em 1828. O livro é uma autobiografia de Vidocq, ex-criminoso que viria a se tornar fundador e primeiro diretor do Sûreté Nationale, escritório detetivesco da polícia de Paris, em 1812. Mais tarde, em 1834, ele se tornaria também criador e primeiro diretor da Le Bureau des Renseignements, primeira agência moderna privada de detetives do mundo (SCAGGS, 2005). Sua trajetória sintetiza a mudança que se dá na primeira metade do século XVIII, quando passamos da imagem do ladrão como herói para a do policial como herói (SCAGGS, 2005).

Assim, mediante o abandono da divisão dicotômica entre ficção e não ficção, poderíamos até dizer que *Mémoires* é a primeira narrativa *detetivesca* da história. Decerto, a obra de Vidocq foi fundamental para Poe, que leu *Mémoires* e ao livro fez referência em *Os assassinatos na Rua Morgue*. A importância de Vidocq para a ficção criminal pode ser notada também na figura do clássico investigador francês Monsieur Lecoq, criado por Émile Gaboriau em 1866: o personagem remete diretamente a Vidocq no nome, no fato de ter sido um criminoso antes de se tornar detetive, por trabalhar na Sûreté e pela capacidade de se disfarçar (SCAGGS, 2005).

As histórias criminais que precedem a Vidocq, Poe e Gaboriau não podem ser chamadas de “detetivescas” simplesmente porque a profissão não existia antes do século XIX. Segundo Howard Haycraft (1941a), o aparecimento da função de investigador está diretamente relacionado ao surgimento da democracia:

A história de detetive é, e tem sido sempre, uma instituição democrática em sua essência; produzida em qualquer larga escala apenas em democracias; representando, sob o brilhante disfarce do entretenimento, vários preciosos direitos e privilégios que diferenciam os habitantes de terras constitucionais

daqueles menos afortunados. (HAYCRAFT, 1941a, p. 313, tradução nossa).<sup>10</sup>

Assim, a partir do momento em que tomamos conhecimento das leis e dos direitos que compõem uma democracia, entendemos a importância do que seria uma “prova”. Consequentemente, podemos compartilhar a ideia de presunção da inocência, bem como da possibilidade de contar com julgamentos justos, guiados por regras lógicas e conhecidas (GILBERT, 1967). Nesse sentido, a função de detetive estaria ligada ao que há de “[...] mais racional e progressivo na sociedade do século XIX” (GILBERT, 1967, p. 257, tradução nossa).<sup>11</sup>

A questão que mais nos interessa, entretanto, é o papel que o detetive cumpre nas então nascentes tramas criminais, estabelecendo um rico diálogo com as mudanças sócio-históricas do período. Isso porque a literatura policial de Poe nasce juntamente a um modo de saber moderno, racional e lógico. Segundo Vera Figueiredo (2013), as histórias policiais são produto típico de um século XIX que testemunhou a ascensão das ciências exatas ao mais alto patamar do conhecimento, quando se estabelece uma rígida hierarquia. Conforme Scaggs (2005), o trabalho da polícia moderna do século XIX fundou-se na confiança no conhecimento, na ciência e na razão – que substituiu a fé religiosa. De maneira similar, Adriana Freitas afirma que a característica que nos permitiu delimitar o que é o romance policial foi o emprego do raciocínio e da lógica para resolver os mistérios:

Partindo da premissa positivista de que o homem é objeto da ciência, o crime passou a ser estudado através da utilização do mesmo método de observação e análise. Desse modo, cientistas e detetives de um lado, índices materiais e psicológicos de outro, misturam-se nas trilhas analíticas. (FREITAS, 2007, p. 3).

O detetive surge, então, como o personagem privilegiado para resolver um mistério a princípio insolúvel. Após a ocorrência de um crime, desenha-se um cenário caótico que só pode ser resolvido por meio da atuação do investigador, dotado de incríveis capacidades lógicas e racionais. Mediante a resolução do caso, o detetive irá estabelecer uma verdade única, a resposta final para o enigma,

---

<sup>10</sup> For the detective story is and always has been essentially a democratic institution; produced on any large scale only in democracies; dramatizing, under the bright cloak of entertainment, many of the precious rights and privileges that have set the dwellers in constitutional lands apart from those less fortunate.

<sup>11</sup> [...] most rational and progressive in nineteenth-century society.

suficiente para restaurar a ordem. Como diz Dupin em *Os assassinatos na Rua Morgue*: “Meu objetivo final é apenas a verdade” (POE, 2017b, p. 143).

Conforme Fernanda Massi, “na narrativa policial tradicional, a investigação se concentrava em um só sujeito, o detetive, admirado justamente por ser o único do enredo capaz de encontrar o culpado pelo crime” (2009, p. 83). Assim, essa vertente da narrativa criminal trataria, numa visada geral, de uma árdua construção de hipóteses que vão sendo abandonadas até se chegar a uma teoria correta (CAILLOIS, 1983). Tal qual um cientista, o investigador faz uso da lógica para encontrar a resposta, embasada e definitiva: a verdade. Trata-se, assim, de um lugar seguro para se viver – um mundo em que a ciência positivista tudo resolve. Dentre os detetives mais notáveis do período, podemos citar Sherlock Holmes, criado por Arthur Conan Doyle em 1887, e Hercule Poirot e Miss Marple, personagens de Agatha Christie que apareceram pela primeira vez em 1920 e 1930, respectivamente – todos herdeiros de Vidocq, Dupin e Gaboriau, os quais estabelecem a tradicionalidade dita “clássica” da narrativa criminal, que aqui chamamos “formal”. Nossa opção vem na esteira do trabalho de autores como Carl D. Malmgren (2001) e Julio Jeha (2011), que adotam as expressões “novela detetivesca formal” (“formal detective novel”, no original) e “ficção de detetive formal”, respectivamente, para esse tipo de história. Tais narrativas, geralmente, se passam num mundo centrado, são contadas por terceiros e movidas por causas e efeitos claros e personagens de ações previsíveis (MALMGREN, 2001).

Segundo Malmgren, o mundo das narrativas formais é “[...] ordenado, estável, resistente à mudança e relativamente livre de contingências” (2001, p. 14, tradução nossa).<sup>12</sup> De maneira geral, trata-se de um universo racional, fechado em si mesmo, habitado por personagens de uma mesma classe social, que desenvolvem relações homogêneas entre si – tanto que, comumente, assassino e vítima se conhecem, de modo que o crime tem motivação e é premeditado (MALMGREN, 2001). A ordem social e a natureza humana não estão sujeitas à modificação radical, o que significa que os personagens sempre se comportam de determinada maneira, que pode ser antecipada (MALMGREN, 2001).

Essa última dimensão é reveladora de como são as personagens dessa vertente. A natureza humana seria, afinal, justamente isso: *natural*. Por meio de um

---

<sup>12</sup> [...] orderly, stable, resistant to change, and relatively free of contingency.

procedimento científico-analítico, seria possível prever cada movimento de qualquer indivíduo, uma vez que eles sempre irão agir de determinada maneira sobre certas condições específicas. Sob a base da semiologia saussuriana, podemos dizer que cabe ao detetive restaurar a ordem semântica por meio da descoberta da motivação dos signos, que nunca são arbitrários, e nos quais os significantes (representados pelas pistas) estão inevitavelmente atados aos significados (*meanings*). Essa demonstração é, pois, o clímax da narrativa (MALMGREN, 2001).

Conforme Tzvetan Todorov, na narrativa criminal formal, os “[...] personagens principais (o detetive e seu amigo, o narrador) eram, por definição, imunes: nada podia acontecer-lhes” (2006, p. 98). A trama é relatada no passado, como algo que já ocorreu de maneira bem-sucedida, e é por isso que Todorov diz de uma história do crime, que trata de um assassinato, e de outra que trata da investigação, que se inicia quando o detetive entra em cena (2006, p. 96). A segunda se desenrola a partir da primeira e seu objetivo é reconstruí-la. Da mesma forma, o inspetor só existe em função do mistério colocado (MALMGREN, 2001), ao qual ele sempre irá retornar, aspecto que evidencia como a narrativa criminal é comprometida com um ato de constante restabelecimento, “[...] movendo-se para frente a fim de se mover para trás” (PORTER, 1983, p. 329, tradução nossa).<sup>13</sup> A história da investigação é mais importante na narrativa formal e nos apresentará a outros enigmas – para além do crime – de ordem epistemológica, perguntando “[...] o que o investigador sabe, e como sabe o que sabe” (MALMGREN, 2001, p. 23, tradução nossa).<sup>14</sup> Boa parte da graça em acompanhar essas histórias é, por sinal, descobrir de que maneira o detetive realiza suas proezas.

Para Todorov (2006), o leitor da narrativa criminal é movido, entre outros fatores, pela curiosidade, somente satisfeita pela performance única do detetive. Como, no caso das histórias formais, não há acidentes randômicos e finais abertos, o investigador irá explicar cada pista e comportamento desse mundo centrado, conectar todo e qualquer evento, de modo a chegar à verdade e à ordem. Malmgren afirma que a narrativa criminal formal aposta na justiça poética: “Falando a Verdade,

---

<sup>13</sup> [...] moving forward in order to move back.

<sup>14</sup> [...] what the investigator knows and how he knows what he knows.

o investigador mostra que as várias partes do crime receberam o que lhe era devido, que a Justiça foi feita” (2001, p. 25, tradução nossa).<sup>15</sup>

Esse policial guarda importantes diferenças em relação à dupla de protagonistas de *True Detective*. Marty e Rust não são, de forma alguma, detetives frios, impessoais e afastados de seus “objetos de pesquisa”. Pelo contrário, são investigadores nada cartesianos. Ao chegar à cena do crime contra Dora, Marty fica bastante abalado com a bizarrice da composição ritualística, apesar de toda a sua experiência profissional. É isso que o faz tentar se aproximar de Rust pela primeira vez. No carro, ele comenta o quão horrível é a cena presenciada e, diante da má vontade do colega, reclama: “Hoje, visto no que estamos envolvidos, faça-me a cortesia”. Sintomático também é como ambos os policiais acabam associando o assassinato da jovem às suas respectivas filhas. Voltando para a casa depois do início das investigações sobre Dora, Marty passa pelo quarto de suas duas filhas pequenas, observando-as dormir com certa preocupação. Por sua vez, Rust enxerga uma garota que parece ser o espírito de sua falecida filha, acenando para ele à beira da estrada. Como atesta François Jost (2012), o fórum íntimo e a vida privada permeiam boa parte da ficção seriada televisiva contemporânea, tornando-se temática central da intriga, mesmo em histórias policiais.

### Imagem 3 - Rust Cohle e Marty Hart



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 3).

<sup>15</sup> Speaking the Truth, the investigator reveals that the various parties to the crime have received their due, that Justice has been served.

Não obstante, a forma como a investigação afeta os detetives é mais evidente no episódio *The secret fate of all life*, quando a dupla finalmente encontra um possível culpado, Reggie Ledoux (Charles Halford). Ao invadir o esconderijo onde o suspeito e seu primo, DeWall Ledoux (Ólafur Darri Ólafsson), produzem drogas, Marty encontra um casal de crianças que era feito de escravos sexuais pelos criminosos – o menino, inclusive, já se encontrava morto. Revoltado e fora de controle, o policial avança sobre o suposto assassino de Dora (que fora algemado) e o mata a sangue frio, com um tiro na cabeça. Se a investigação da narrativa criminal formal é uma questão de matemática, os policiais de *True Detective* não resolvem o problema: criam outros. O peso dessas sequências evidencia como ambos se envolvem emocionalmente com as ocorrências, de modo que seria impossível pensar em qualquer um deles trabalhando na polícia de *CSI*, na qual teriam que decifrar crimes em sequência. Do mesmo modo, difícil imaginar os detetives deixando a cena do crime praticamente saltitando de felicidade, como faz o Sherlock Holmes (Benedict Cumberbatch) da série *Sherlock* (BBC, 2010-presente).

A versão da BBC para o célebre personagem britânico é um bom exemplo de detetive que não se deixa afetar. Na verdade, a investigação é por ele encarada com uma questão científica – e nisso ele é muito fiel ao personagem criado por Conan Doyle, embora a série se passe, majoritariamente, numa Londres contemporânea. Assim como no romance *Um estudo em vermelho* (*A study in scarlet*, 1887), primeira aparição do detetive, no episódio *A study in pink* (“Um estudo em rosa”, em tradução disponível na *Netflix* Brasil) (piloto da série) somos apresentados a Sherlock enquanto ele realiza estranhos experimentos num laboratório químico. Mais adiante, quando a investigação se inicia, ele comenta que “a diversão vai começar” e é logo repreendido pela governanta da casa onde mora, que o alerta a respeito de como sua felicidade não combina com a situação. Ao que o detetive treplica: “Quem se importa com o que é certo? O jogo está valendo!”. Essa postura é ainda mais evidente quando o assassino se revela para ele e lhe dá duas opções: chamar a polícia e prendê-lo, evitando novas mortes, ou acompanhá-lo para saber como ele joga (mas sob o risco de também acabar morto e deixar o assassino à solta). Holmes, é claro, prefere jogar o jogo a assegurar o salvamento de futuras vítimas.

Em *CSI*, temos aquele que é, talvez, o melhor exemplo da polícia forense da televisão. A cada episódio, um novo caso exige os esforços da equipe. Por mais chocantes, explícitos e macabros que sejam os assassinatos, os investigadores não

demonstram choque ou afetação ao encontrar os cadáveres, abri-los e explorar seus órgãos e vísceras em cada detalhe. Não há, nesse sentido, muito espaço para a dor e o sofrimento: o foco é a resolução do mistério. As discussões entre os membros do conjunto de investigadores são até mesmo difíceis de acompanhar, dada a velocidade das conversas sobre biologia, química, fisiologia e outros assuntos. A cada segundo, mais peças enigmáticas e informações detalhadas são jogadas para o público. Ao longo de menos de uma hora, é notável a capacidade do programa de apresentar o assassinato, desenhar um problema, mostrar provas e contradições e, ao final, construir uma intrincada sequência de eventos e explicações sobre o caso, suficiente para amarrar todo e qualquer pormenor. Revela-se o culpado e, na semana seguinte, a equipe já está focada em outro mistério.

#### Imagem 4 - Autópsia em CSI



Fonte: Captura de tela de CSI (CBS, 2005, Episódio 9).

Já *True Detective* se dedica, ao longo de seus oito episódios, a apenas um caso. A produção traz, em seu nome, a ideia de “detetives de verdade”. Mais do que fazer uma referência à revista *pulp* sobre a qual comentamos (ou mesmo ao caso de assassinatos reais em Louisiana), essa “verdade” parece apontar o desejo de representar, de forma verossimilhante, os investigadores tal qual eles são na vida real. A já comentada sequência em que vemos os dois protagonistas da série na banalidade do cotidiano doméstico atenderia a esse objetivo. Segundo o próprio Pizzolatto, a lentidão de *True Detective* ilustra como seria um processo de investigação na vida real (POR DENTRO..., 2014a). A conduta trôpega, falha e emocional – em outras palavras, eminentemente humana – dos detetives no caso

compõe essa busca pela verossimilhança. Em entrevista, Pizzolatto se dirige aos que criticaram a série dizendo que seus dois detetives não são tão bons em resolver crimes como o investigador de *The mentalist* (CBS, 2008-2015): “Você já viu como é a polícia estadual de Louisiana? Esses caras [Marty e Rust] estão em 1995. Eles nunca viram *Se7en* [filme dirigido por David Fincher em 1995]. Eles nunca viram *CSI*. Aliás, você acha que *CSI* é real?” (UMA CONVERSA..., 2014).

A fala de Pizzolatto deixa evidente certa ânsia pela verossimilhança, que parece perpassar a história da narrativa criminal. Em 1950, o escritor estadunidense Raymond Chandler publica *A simples arte de matar* (*The simple art of murder*), ensaio que pode ser lido como um manifesto a respeito da efervescente literatura criminal da época. Chandler (2009) basicamente critica a escola formal por sua incapacidade em ser fiel ao “mundo real”: os crimes seriam quebra-cabeças perfeitos, os personagens agiriam de forma artificial e os *plots* nada diriam em relação a tudo o que acontecia no mundo. Ao mesmo tempo, Chandler exalta os escritos de seu compatriota Dashiell Hammett, autor de vários contos e romances clássicos como *Seara vermelha* (*Red harvest*, 1929), *O falcão maltês* (*The Maltese falcon*, 1930) e *A chave de vidro* (*The glass key*, 1931). Nas palavras de Chandler:

Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para oferecer um cadáver; e com os recursos à mão, não com um duelo de pistolas feitas à mão, curare e peixes tropicais. Ele colocava essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins. (CHANDLER, 2009, p. 22).

A grande vantagem de Hammett sobre os escritores da fase formal seria, assim, o realismo de suas obras. Ora, a postura crítica de Chandler parece ser a mesma adotada por Pizzolatto em relação a séries como *CSI* e *The mentalist*. Não obstante, podemos, a partir de Jost (2012), criticar a concepção de Chandler e de Pizzolatto, pois o realismo não significa a cópia fiel da realidade por parte da ficção. Conforme o autor francês,

[...] o realismo é um tipo de discurso que obedece a regras estritas, não se pautando pela exatidão ou a conformidade com nosso mundo, mas pela impressão que causa de ser proferido por um narrador que conhece seu ofício. A esse respeito, importa bem menos o fato de que os argumentos dos especialistas na *CSI* sejam epistemologicamente falsos do que a impressão que eles provocam de fazer surgir a verdade de um raciocínio. (JOST, 2012, p. 42).

Desse modo, a obra de Hammett e *True Detective* não seriam “mais realistas” que outras narrativas criminais – apenas apresentariam uma maneira distinta de nos convencer sobre a veracidade de seus mundos diegéticos.

As equipes de investigação de séries como *Criminal minds* e *The mentalist* parecem conversar mais intensamente com Dupin, Holmes, Poirot e Marple, enquanto Marty e Rust remetem diretamente à tradicionalidade *hard-boiled* – cujos principais expoentes são Hammett, numa primeira fase, e Chandler, numa segunda. Ambos os escritores despontaram publicando em revistas *pulp* – Hammett, inclusive, chegou a escrever para a revista *True Detective* (PANEK, 2004). A nomenclatura *hard-boiled* aparece pela primeira vez em *Seara vermelha*, romance de estreia de Hammett, no qual o detetive Continental Op é descrito como um “[...] *hard-boiled*, cara cabeça dura” (SCAGGS, 2005, p. 66, tradução nossa).<sup>16</sup> Segundo Bráulio Tavares, é difícil traduzir o termo para o português: “A ideia se refere a ovos muito cozidos, que ficam muito duros. Passa a sensação de dureza (valentia, violência, brabeza) e de algo ou alguém fervido, castigado, curtido pela vida” (2016, s/p). A expressão serviria para definir o detetive surgido nos Estados Unidos no período entre as duas guerras mundiais.

Jeha (2011) desenha o cenário em que o *hard-boiled* emerge, explorando a diferença entre os países europeus e os Estados Unidos:

A ficção de detetive formal é povoada por um segmento da elite que é perturbado por um crime e que se comporta de maneira previsível, o que possibilita ao detetive resolver o crime. A sociedade inglesa parece perfeita para esse tipo de literatura, mas a norte-americana não, por ser menos rígida e estratificada. A sua natureza heterogênea dificulta classificações e codificações, e necessita uma literatura que represente mais apropriadamente os seus crimes e criminosos, o seu sistema legal e os dispositivos que o mantêm funcionando. Em vez da aristocracia rural e dos moradores de vilas inglesas onde todos se conhecem, a literatura criminal norte-americana que, a esse respeito, atende pelo nome de *hard-boiled*, retrata a população das metrópoles, seus gângsteres e suas mulheres sedutoras, sua polícia e seus políticos corruptos. (JEHA, 2011, p. 2-3).

Diante desse quadro heterogêneo, típico de um mundo descentrado, essencialmente distinto daquele delineado na narrativa criminal formal, temos um detetive que não atua apenas de forma racional, mas apela para outros métodos (JEHA, 2011; MALMGREN, 2001; SCAGGS, 2005), notadamente a violência. Segundo Malmgren (2001), há mais volubilidade inclusive no que diz respeito às

---

<sup>16</sup> [...] *hard-boiled*, pig-headed guy.

personalidades, de modo que é impossível predizer quem são os personagens e o que farão a seguir, em crimes que “[...] são menos frequentemente premeditados e mais comumente contingentes, resultantes de eventos fortuitos precipitados pela investigação do caso” (MALMGREN, 2001, p. 94, tradução nossa).<sup>17</sup> Metaforicamente falando, os personagens usam máscaras e, com o avançar da trama, passam a não mais agir, mas a reagir à torrente de acontecimentos que a todos acomete – e o fazem sempre visando aos seus próprios interesses (MALMGREN, 2001). Nesse caos instalado, o detetive pode representar, ainda, o personagem mais sólido e estável e, por isso mesmo, ele tem seu próprio conceito de moralidade e justiça, que segue fielmente (MALMGREN, 2001). Para Malmgren, por mais que, na narrativa criminal formal, haja a mesma preocupação em conhecer a verdade, as histórias *hard-boiled* expressam a impossibilidade de se saber algo em sua totalidade, já que as pistas apontam não necessariamente uma solução, mas mais pistas (MALMGREN, 2001).

Seria, entretanto, demasiadamente simplista dizer que os detetives de *True Detective* não são herdeiros também dos detetives racionalistas de Poe, Holmes, Christie, Gaboriau e outros. Como dissemos, as diferentes tradições se misturam de várias maneiras na narrativa criminal. A dicotomia entre formal e *hard-boiled* é facilmente desconstruída quando constatamos que o cerebral Sherlock Holmes de Doyle era também um homem de ação (sendo habilidoso em boxe, esgrima e bastão), e que os detetives *hard-boiled* não deixam de ser argutos. O investigador da narrativa *hard-boiled*, afinal, também dialoga com a vertente formal: continua a ser o personagem convocado para resolver uma situação crítica em que crimes ocorreram e mistérios se abriram. Além disso, ele também apresenta certas metodologias para se encontrar a verdade: seguir os rastros, analisar provas, interrogar suspeitos e então montar uma história coerente. Assim como o formal, o detetive *hard-boiled* mira na verdade. O caminho para se chegar até lá, apesar disso, varia bastante. Como dito, o *hard-boiled* não é apenas cérebro – é também músculos e armas. O ambiente em que circula e os personagens que encontra no caminho também são outros (como exploraremos no próximo capítulo). Os dois tipos de detetive não se mostram simplesmente opostos quando pensamos também que Gaboriau, criador de Monsieur Lecoq (geralmente associado ao detetive formal),

---

<sup>17</sup> [...] less often premeditated and more often contingent, the product of haphazard events that are precipitated by the investigation of the case.

anteciparia algumas características do *hard-boiled*. Afinal, o autor apresenta, por exemplo, tramas em que os assassinatos foram cometidos para prevenir a revelação de algum escândalo, e nas quais há uma frustração ao final pelo fato de o detetive não conseguir levar o criminoso à justiça, devido à diferença de classe entre eles (SCAGGS, 2005).

O próprio detetive *hard-boiled*, assim como o cerebral, não aparece sempre da mesma maneira, variando conforme os autores. Vejamos o caso de Hammett e Chandler: segundo Malmgren (2001), o mundo descortinado pelo primeiro não possui chão sólido, apresenta-se como um grande caos, fato que parece gerar certo desconforto em Chandler. Isso fica evidente na medida em que o investigador deste último deve ser “[...] o herói; ele é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum e, contudo, um homem fora do comum. [...] Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo” (CHANDLER, 2009, p. 26-27). O detetive do autor de romances como *O longo adeus* (*The long goodbye*, 1953) se estabelece, assim, como o último porto seguro, como alguém que serve de referência para o caos no mundo – o que resgata a noção do policial como um personagem único e especial, aspecto não tão marcante em Hammett.

Podemos considerar que John Luther (Idris Elba), protagonista da minissérie britânica *Luther*, é um autêntico representante da tradicionalidade *hard-boiled*. O inspetor segue a cartilha de personagens como Philip Marlowe, de Chandler, Sam Spade e Continental Op, de Hammett, e Mike Hammer, de Mickey Spillane: leva trabalho para casa, se envolve com mulheres fatais, segue o seu próprio código de conduta, desobedece à lei por um bem maior e é “durão”. Entretanto, não deixa de ser um gênio na arte de investigar crimes. E, nesse sentido, se aproxima muito mais de Dupin, Holmes, Marple e outros, pois é ele – e apenas ele – o personagem capaz de enxergar aspectos e detalhes que nenhum outro policial consegue ou de fazer emergir de uma pista uma significação que ninguém mais percebe.

Tanto Marty quanto Rust também guardam suas relações com a literatura *hard-boiled* pelo fato de serem detetives cujos recursos vão muito além dos cerebrais. Além de não serem puramente racionalistas, apelam para a força física e para as armas quando necessário e se veem envolvidos com a violência e a corrupção que os cercam – e que lhes servem de recurso, inclusive. Ambos atuam, quando necessário, à margem da polícia, como na tática adotada por Rust de se

disfarçar de traficante, em *Who goes there?*, com o objetivo de fazer contato com amigos de Reggie. Para compor o disfarce, o detetive inclusive rouba cocaína da sala de provas do departamento de polícia – mas não sem antes aproveitar para usar a droga. Marty, por sua vez, utiliza sua posição na polícia para, por exemplo, entrar na delegacia e espancar os rapazes que foram pegos mantendo relações sexuais com sua filha menor de idade. Novamente, o melhor exemplo continua sendo a sequência em que Marty mata Reggie e, juntamente a Rust, oculta o crime, mentindo para as autoridades sobre o ocorrido e surgindo como heróis no caso.

Nota-se o diálogo do detetive contemporâneo, que desenvolvemos neste trabalho a partir de *True Detective*, com personagens das narrativas criminais que o antecederam. Entretanto, o investigador da ficção atual conversa com sua própria época, num movimento que joga luz sobre um conjunto de questões e peculiaridades relativo à narrativa criminal como um todo e à ficção televisiva em particular. Como podemos pensar, então, esse detetive da contemporaneidade?

### 3.2 O sonho sobre ser uma pessoa

É importante olhar para o detetive contemporâneo não apenas em termos de heranças do passado (RICOEUR, 1997), mas também como uma expressão inovadora e única na história. Por mais que dialoguem com o que veio antes, os detetives e as narrativas criminais atuais possuem suas próprias características. Talvez seja difícil apreendê-las, visto que seguimos num processo de suas descobertas, mas o esforço é pertinente e urgente para versarmos sobre fenômenos como *True Detective*.

Em seu interrogatório, no ano de 2012, Marty lista o que seriam os padrões de investigador:

Sabe, eu já vi todos os diferentes tipos. Nós todos nos encaixamos numa certa categoria: o valentão, o charmoso, o pai de aluguel, o homem possuído por uma raiva incontrolável, o cérebro... E qualquer um desses tipos pode ser um bom detetive e qualquer um desses tipos pode ser um babaca incompetente.

Quando perguntado sobre qual tipo de policial era, respondeu: “Ah, eu era apenas o tipo de cara normal, com grandes colhões”. Nessa breve análise, desenvolvida no início do primeiro episódio de *True Detective*, é como se fosse feita uma retomada dos diversos modelos de detetive, seguida da renúncia da ideia de

que basta a um investigador apresentar determinadas características – como ser cerebral ou impetuoso – para ser competente e, assim, resolver casos: não há garantias. Além do mais, ao se apresentar como um “cara normal”, Marty se coloca como um personagem que não é diferenciado para liderar uma investigação (tal qual são os detetives formais e mesmo os *hard-boiled* no imaginário da narrativa criminal).

Escrevendo sobre a narrativa criminal brasileira, mas numa reflexão que nos parece proveitosa para pensar o momento atual dessa ficção como um todo, Flávio Carneiro atesta que passamos por “[...] uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição de escolas anteriores” (2005, p. 308). A partir disso, Marta Maria Rodriguez Nebias (2010) trabalha com o conceito de pós-utópico, apresentado por Haroldo de Campos (1997), para desenhar uma época posterior à modernidade – ou, diríamos, de crise da modernidade. Como explica Nebias, “[...] o momento utópico é regido pelo ‘princípio-esperança’, enquanto o momento ‘pós-utópico’, pelo ‘princípio-realidade’” (2010, p. 12). O que temos é, assim, a queda das certezas e dos ideais românticos, movimento que se inicia mesmo com o *hard-boiled* e parece se aprofundar na contemporaneidade, quando mergulhamos num pessimismo mais intenso e numa maior descrença nos discursos e nas instituições. Tendo isso em vista, as histórias atuais seriam inovadoras “[...] não por negarem o passado, mas por fazerem uma releitura das narrativas policiais clássicas” (NEBIAS, 2010, p. 13). Desta feita, temos “[...] a reinvenção do detetive, que passa a ser mais humanizado, mais de acordo com o contexto social atual, em que não há mais certezas e a verdade é relativizada” (NEBIAS, 2010, p. 9).

Para Nebias (2010), o detetive pós-utópico já não apresenta a crença moderna de que pode resolver os problemas. Ele se diferencia do formal por não ser apenas lógico e, do *hard-boiled*, por não ser exatamente violento e instintivo na busca pela verdade. Esse detetive sabe, afinal, que esta é apenas uma construção. No trabalho de escritores como Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Rosa, e em séries como *True Detective* e *The Killing*, há uma desilusão do investigador com sua suposta capacidade de organizar um mundo em desordem, pois ele (ou ela) mesmo já não é capaz de dar conta dos fenômenos com os quais se depara. Figueiredo (2013) explica que, em contraposição à literatura criminal mais antiga, o investigador

contemporâneo se vê incapaz de ocupar o lugar privilegiado do personagem credenciado para apontar a verdade:

[...] a ficção de trama policial na contemporaneidade constrói-se deixando entrever seu próprio impasse: o que significa decifrar enigmas, se, ao cabo e ao fim, tudo parece se resumir à tarefa infinita de sobrepor uma interpretação a outra interpretação? Não seria o detetive da narrativa de enigma precisamente aquele que tem poder para impor sua versão dos fatos como verdade final? (FIGUEIREDO, 2013, p. 8).

Consideramos que a faceta perturbada do detetive contemporâneo tem seu cerne na intensa afetação diante dos casos que investiga, na consciência da impossibilidade de organizar o mundo caótico em que se encontra. Sua angústia é saber que a solução do crime é somente uma forma de interpretação do que houve e, mais ainda, uma medida meramente compensatória.

A ideia de um tempo pós-utópico, carente de certezas e carregado de dúvidas, parece se encontrar, em certa medida, com a proposta de autoras como Patricia Merivale e Susan Elizabeth Sweeney (1999), que tratam de uma *metaphysical detective story*, que traduzimos por “história detetivesca metafísica”. Segundo elas: “A história detetivesca metafísica se distingue [...] pelas profundas questões que levanta sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do conhecimento” (MERIVALE; SWEENEY, 1999, p. 1, tradução nossa).<sup>18</sup> Nas narrativas do tipo, terminamos com mais perguntas do que respostas, e as tramas costumam dizer mais a respeito da realidade que os personagens habitam e quem são eles do que, propriamente, sobre o crime investigado – que é quase um pretexto para desencadear uma série de outros questionamentos. Ao se configurar como uma releitura da narrativa criminal formal, a história detetivesca metafísica transcenderia os mistérios concretos para investir em reflexões sobre o ser e o saber. Mais do que resolver o crime, o detetive se vê obrigado a enfrentar “[...] os mistérios insolúveis de sua própria interpretação e de sua própria identidade” (MERIVALE; SWEENEY, 1999, p. 2, tradução nossa).<sup>19</sup>

A história detetivesca metafísica diz, assim, de autores do final da modernidade e início da pós-modernidade que transformaram a narrativa criminal. A partir do modelo racional de Poe, eles adicionaram questões epistêmico-ontológicas

<sup>18</sup> The metaphysical detective story is distinguished [...] by the profound questions that it raises about narrative, interpretation, subjectivity, the nature of reality and the limits knowledge.

<sup>19</sup> [...] the insoluble mysteries of his own interpretation and his own identity.

impenetráveis como: o que podemos saber? O que é real? Em que podemos confiar para além das nossas próprias construções de realidade? – são histórias preocupadas, afinal, com dimensões metafísicas (MERIVALE; SWEENEY, 1999). Os questionamentos feitos por essa narrativa se aproximam, inclusive, das reflexões de Figueiredo sobre como o discurso do detetive não representa a verdade, é apenas uma construção.

A história detetivesca metafísica não se constitui como um ponto necessariamente recente na narrativa criminal, no qual culminaria a evolução das escolas formais, *hard-boiled* e mesmo de *serial killers*. Histórias assim se desenvolvem ao longo do século XX, especialmente no período que antecede a II Guerra Mundial, no final dos anos 30 e 40 (EWERT, 1999). A expressão foi cunhada em 1941 por Howard Haycraft, que analisava os *plots* paradoxais e a dimensão filosófico-teológica dos contos do Padre Brown, de G. K. Chesterton (MERIVALE; SWEENEY, 1999). Segundo Merivale e Sweeney (1999), é possível encontrar traços dessa vertente na própria obra de Poe (em contos como *William Wilson*, de 1839, e *O homem da multidão*, de 1840), o que mostra como ela desenvolve uma relação complexa com as histórias criminais e apresenta parentesco com a ficção moderna e pós-moderna em geral.

Dois filmes que destacamos para ilustrar a história detetivesca metafísica são *Coração satânico* (*Angel heart*, Alan Parker, 1987) e *À beira da loucura* (*In the mouth of madness*, John Carpenter, 1994). O primeiro (baseado no romance *Falling angel*, de William Hjortsberg) se passa na Nova York de 1955 e conta a história do detetive particular Harry Angel (Mickey Rourke), contratado pelo excêntrico Louis Cyphre (Robert De Niro) para descobrir o paradeiro de um cantor. Ao longo da apuração, vários assassinatos são cometidos, e Angel se vê cada vez mais perturbado por visões desconexas e pesadelos inquietantes. Ao final, descobrimos que seu contratante era o próprio Diabo, e Angel, o responsável pelas mortes na trama. O protagonista havia incorporado o espírito do tal cantor desaparecido, que fizera um pacto com o demônio no passado. Assim, toda a investigação era uma grande farsa, e a identidade do próprio detetive é que estava realmente em jogo, numa história em que o plano da realidade é decisivamente rompido pela presença do sobrenatural.

**Imagem 5 - Harry Angel em *Coração satânico***



**Fonte: Captura de tela de *Coração satânico* (Alan Parker, 1987).**

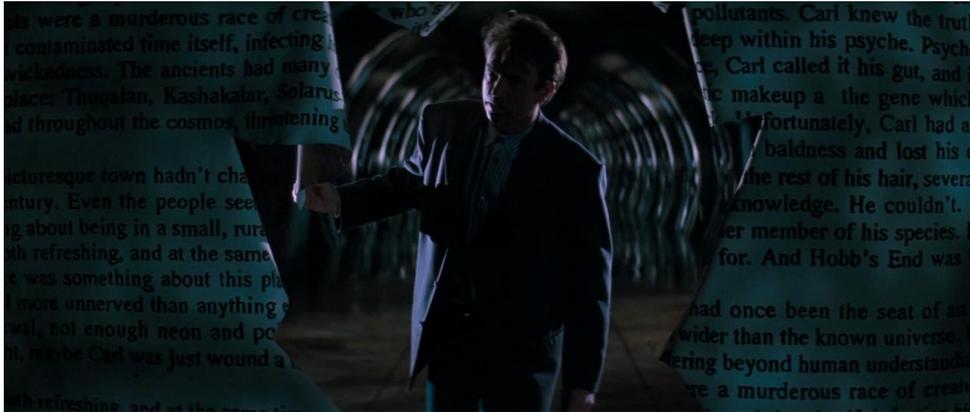
Já em *À beira da loucura*, o investigador de seguros John Trent (Sam Neill) também tem a missão de encontrar um desaparecido: Sutter Cane (Jürgen Prochnow), escritor de estrondoso sucesso, cujos livros de horror supostamente têm o efeito de levar os leitores à insanidade. Cético, John não se importa em ler os romances e em procurar o escritor. Entretanto, os caminhos que toma parecem se misturar com as próprias tramas dos livros de Cane. Ao final do filme (que dialoga com a obra do escritor H.P. Lovecraft), não sabemos se o que está acontecendo é real ou se John ficou louco, numa trama em que desfilam seres bizarros e referências metaficcionalis. O próprio investigador se torna um personagem do novo livro de Cane, intitulado justamente *À beira da loucura*. Conforme Jeanne C. Ewert:

Os mundos criados nas histórias detetivescas metafísicas são estranhos, excepcionais... E perigosos. São mundos sem finais felizes, onde os protagonistas estão perdidos em labirintos sem saídas, destruídos por intrigas impiedosas, ou apenas condenados à impotência e à incompetência. (1999, p. 192, tradução nossa).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> The worlds created in metaphysical detective stories are strange, uncanny... and dangerous. They are worlds without happy endings, where protagonists are lost in mazes without exists, destroyed by ruthless cabals, or simple doomed to impotence and incompetence.

### Imagem 6 - John Trent em *À beira da loucura*



Fonte: Captura de tela de *À beira da loucura* (John Carpenter, 1994).

Nesse sentido, a narrativa criminal atual estaria interessada em tematizar certas dúvidas de natureza ontológica. Isso significa, por exemplo, se perguntar menos sobre os modos de se chegar a uma verdade e mais sobre *o que seria a verdade*. Tais questionamentos podem se referir também à própria identidade do sujeito. Muitas vezes, o maior mistério que os detetives investigam não diz respeito ao crime, mas a eles mesmos, sobre quem são e qual o seu papel no mundo.

A série *Top of the lake* é um bom exemplo disso. Chamada de volta à sua terra natal para investigar um caso de estupro, a detetive Robin Griffin (Elisabeth Moss) se vê às voltas com questões mal resolvidas do passado, que acabam tomando o primeiro plano da história: as descobertas e revelações, ao final, concernem muito mais a ela do que à menina violentada. Robin, que também fora estuprada no passado, é um exemplo de como o detetive, que, em muitas outras histórias é o próprio assassino, pode ser também a grande vítima de um mundo violento.

Em *True Detective*, Rust é um questionador do nosso lugar no mundo e de qual é o sentido da existência: para ele, somos todos um grande erro biológico, de modo que a humanidade deveria ser extinta. Em termos filosóficos, como o próprio diz, ele é um pessimista, desiludido com seu papel na sociedade, inclusive como investigador. Conforme dito anteriormente, os protagonistas da série saem como heróis após o resgate das duas crianças do esconderijo dos Ledoux. Mas não é bem assim para Rust: “Certa vez, alguém me disse que o tempo é um círculo plano... Que tudo que nós já fizemos ou faremos, iremos fazer várias e várias vezes de novo. E que aquela menina e aquele menino vão estar naquele quarto de novo, e de novo, e

de novo. Para sempre”. Na visão do policial, “vivemos num mundo em que nada pode ser resolvido”. Em vista disso, a que resolução, de fato, é possível se chegar ao final de uma investigação? Se o tempo é circular (num pensamento influenciado por Friedrich Nietzsche),<sup>21</sup> as mortes, dores e o sofrimento vão se repetir infinitamente para as vítimas, e não há nada que ninguém possa fazer a respeito – nem mesmo o detetive.

A desilusão perante a impossibilidade de organizar a realidade diz, assim, de uma dimensão ontológica a respeito desta. Talvez por isso, a ideia de circularidade, tão explorada por escritores como o argentino Jorge Luis Borges (outro autor fundamental para a história detetivesca metafísica), seja recorrente em *True Detective*. A metáfora perpassa toda a trama da série, desde a espiral pintada no corpo de Dora até o discurso de Rust sobre o tempo enquanto “um círculo plano”. Em *The locked room*, o detetive discorre sobre como a morte é o inevitável momento em que todos nós perdemos a ilusão de nossa singularidade enquanto sujeitos; momento da percepção de que não passamos, afinal, de “marionetes biológicas”. Em meio a perturbadoras fotografias de cadáveres, escutamos o seguinte monólogo:

Catorze horas encarando cadáveres, é nisso que se pensa. Já fizeram isso? Olha-se nos olhos deles, mesmo em uma foto. Não importa se estão mortos. Você consegue lê-los. E sabem o que se vê? Eles aceitaram a morte. Não de primeira, mas no último momento. É um alívio evidente, porque estavam com medo, e agora viram, pela primeira vez, como era fácil deixar tudo para trás. E viram, no último nanossegundo, o que eles eram. E viram que todo esse drama não passava de uma presunção e uma determinação tola. E poderiam deixar tudo para trás. Ainda mais agora que não precisavam se preocupar, em perceber que toda a sua vida, todo o seu amor, ódio, lembranças e dor eram tudo a mesma coisa, tudo o mesmo sonho. Um sonho que tiveram dentro de uma sala trancada. Um sonho sobre ser uma pessoa. E, como em muitos sonhos, há um monstro no fim dele.

Rust discorre sobre questões que incidem, diretamente, sobre o trabalho do detetive. Ao tentar prender assassinos, o investigador estaria enfrentando um problema maior, impossível de ser resolvido, que diz da própria existência humana. Se Paul Ricoeur (1997) aborda a permanente dívida do historiador para com o passado e os mortos, podemos dizer o mesmo em relação ao detetive, cujos débitos

---

<sup>21</sup> O filósofo alemão desenvolve a doutrina do “eterno retorno”, que pode ser conferida em um de seus livros mais conhecidos, *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (*Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883). A inspiração de *True Detective* fica evidente quando Reggie divaga sobre a condição circular do tempo, e Rust ironiza: “O que foi, Nietzsche? Cala a merda da sua boca!”. Um dos *slogans* da série, “o homem é o mais cruel de todos os animais”, também é inspirado no pensador.

parecem impossíveis de ser pagos. Afinal, a morte não tem volta, e a compensação que a investigação pode oferecer é limitada, já que não traz o ente querido de volta. Muitas vezes, nem mesmo consegue proporcionar justiça pelo crime.

A impossibilidade de se alcançar uma verdade é explorada também de outras formas. Por mais que haja um desejo de realidade em *True Detective*, tal dimensão parece vacilar ao longo de toda a série. Rust é constantemente dominado por estranhas visões, resultantes dos anos em que utilizou drogas para compor um disfarce de traficante e assim se infiltrar em gangues, a serviço do Departamento de Narcóticos da polícia. O uso intenso de entorpecentes prejudicou seu cérebro, o que lhe causa delírios visuais, como um conjunto de pássaros que ensaiam um estranho voo (formando o símbolo circular encontrado nas costas de Dora) ou cores que se desdobram sobre o céu. Logo, o personagem que deveria ser o mais lúcido, centrado e racional para resolver o crime tem dificuldade em lidar com o próprio modo como vê o mundo ao seu redor. Em dado momento do primeiro episódio da série, Rust se vê obrigado a dizer que não é um maníaco. Seu parceiro não fica atrás. No terceiro episódio, após atacar o homem que está mantendo relações sexuais com sua amante, Marty se defende: “Não sou um psicopata”. Como o próprio Pizzolatto afirma, se dois detetives precisam enunciar frases do tipo para se afirmar, é porque estão longe da conduta ideal (POR DENTRO..., 2014b).

### Imagem 7 - Visões de Rust



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 2).

Montagem elaborada pelo autor.

Processo semelhante se dá com Will Graham (Hugh Dancy), investigador convidado pelo FBI para ajudar na captura de *serial killers* em *Hannibal*. Will goza de um dom que qualquer detetive (ou mesmo historiador) gostaria de ter: fazer retroceder os eventos e vê-los pelos olhos de quem estava lá, como se fosse um visionário do passado. O problema é que Will enxerga sob o ponto de vista do assassino, o que continuamente prejudica sua sanidade mental, levando-o a ter alucinações em seu dia a dia, como aquela em que vê uma criatura meio humana e meio animal (que remete à figura do Wendigo, da mitologia indígena da América do Norte) que o persegue. Will é um personagem curioso nesse sentido, uma vez que seu dom é, na verdade, uma maldição que o assombra: dessa forma, ele é um detetive privilegiado como aqueles das narrativas criminais formais, mas esse privilégio é um martírio. Por isso mesmo, Will é motivo de preocupação para seus superiores, que indicam um psicanalista – o Dr. Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) – para acompanhá-lo. No sexto episódio da primeira temporada, *Entrée*, Graham se vê receoso de entrar num hospício: “Tenho medo de não me deixarem sair”.

**Imagem 8 - Visões de Will Graham em *Hannibal***



**Fonte: Captura de tela de *Hannibal* (NBC, 2014, Episódio 3).**

O hospício, aliás, parece ser um hábitat natural para esses detetives. Em *The killing*, a policial Sarah Linden (Mireille Enos) é taxada de paranoica, pois havia sido internada num hospital psiquiátrico no passado, após entrar em colapso durante uma investigação. No filme *À beira da loucura*, somos apresentados a John quando ele vai para o hospício, e a trama, em *flashback*, mostra como ele chegou àquele ponto. *House* (FOX, 2004-2012), por sua vez, não é uma série propriamente criminal, mas não deixa de ser investigativa. O personagem-título é um médico racional e frio (e remete diretamente a Sherlock Holmes, inclusive no nome) que, com o avançar das temporadas, acaba ele próprio sendo internado por insanidade. Luther e o personagem-título de *River* (Stellan Skarsgård), por sua vez, são afastados de seus trabalhos e considerados instáveis e desequilibrados. O próprio Rust passou quatro meses internado num hospital psiquiátrico e é visto como um excêntrico.

Todavia, esses traços dos detetives tem uma origem mais antiga. É curioso como boa parte dos investigadores mais conhecidos apresenta algum tipo de mania, tique, obsessão: Sherlock usa cocaína (assim como Rust – com a diferença de que o objetivo do britânico é menos recreativo e mais voltado ao estímulo de sua inquietamente racional) e morfina e é obcecado por mistérios intrigantes; Poirot é viciado em organização e metodologia; Miss Jane Marple é considerada “fofoqueira” e confusa; e, mais recentemente, o detetive Adrian Monk (Tony Shalhoub), da série *Monk* (USA, 2002-2009), era conhecido por sofrer de transtorno obsessivo-compulsivo.

De certa maneira, é como se esses “desvios” de personalidade se agravassem na contemporaneidade da ficção criminal. A figura do detetive, que deveria ser dotada de razão, frieza e estabilidade, a fim de representar uma âncora no momento em que a incerteza se instala, torna-se ela própria problemática e causadora de instabilidade. Para Jost (2012), os protagonistas das séries criminais atuais têm em comum o fato de terem vivenciado uma experiência traumática no passado, que os leva à decisão de servir à polícia. Podemos dizer que esse trauma torna-se uma característica essencial desses personagens, que carregam o peso da dor em seu ofício. Conforme Malmgren (2001), nesse tipo de ficção criminal, o protagonista é problemático, muitas vezes sofrendo de doenças mentais como dissociação sensível, esquizofrenia, paranoia e megalomania.

Carregado de culpa, afetado pelas mortes que investiga e consciente de que a solução que propõe não irá resolver o problema, o detetive contemporâneo é marcado por um passado sombrio, um presente angustiante e um futuro incógnito. De tanto se envolverem com hospícios e tratamentos médicos, e em contraste com o positivismo da narrativa criminal formal – cujo protagonista é o perfeito sujeito cartesiano –, esses detetives deixam de ser *sujeitos-investigadores* da ciência e se tornam *sujeitos-objeto* de análise.

Diante desse quadro, temos investigadores que se tornam incapazes de realmente organizar o mundo, ainda que o tentem – inclusive mediante o uso de métodos questionáveis com efeitos colaterais subsequentes. Em *Luther*, o episódio-piloto mostra como o inspetor da polícia de Londres resolve omitir socorro e deixar um assassino de crianças morrer: a simples captura do culpado não é o bastante. No caso de Sarah, de *The killing*, por mais que haja certa organização da realidade ao final do primeiro caso, percebe-se como o começo do segundo evidencia que o *seu* mundo, por outro lado, desandou, em decorrência da investigação obcecada que ela conduziu. Esses detetives, em nosso modo de ver, são agentes que lutam obsessivamente para organizar o mundo alheio, num esforço que termina por causar a desorganização do seu próprio. Numa comovente passagem de *River*, o protagonista escuta o conselho do fantasma (projetado por sua mente) de sua parceira de trabalho morta: “Encontre o caminho em meio à loucura. Encontre a ordem em seu caos”. O grande desafio do policial contemporâneo não seria estabilizar o mundo ao seu redor, mas o seu próprio.

**Imagem 9 - Sarah Linden em *The killing***



Fonte: Captura de tela de *The killing* (AMC, 2012, Episódio 10).

Mais grave ainda é que, muitas vezes, o próprio detetive é parte do problema. Em *The killing*, a série de erros cometida pelos investigadores resulta em mais crimes e mortes na cidade. Em *Luther*, a mistura entre trabalho e vida pessoal por parte do protagonista acaba por levar ao assassinato de sua ex-esposa. Em *River*, o inspetor persegue suspeitos errados que acabam mortos. E em *True Detective*, se Marty não tivesse perdido a cabeça e matado Reggie, talvez ele e Rust tivessem descoberto naquela mesma época que o suspeito não era, de fato, o assassino, encontrando o verdadeiro culpado mais cedo e evitando novas mortes.

### **3.3 Homens maus**

Os investigadores perturbados e falhos das séries policiais parecem seguir uma tendência atual da ficção televisiva. Segundo Jost (2012), a TV passa por um momento, já atravessado pela literatura, em que há menos interesse em heróis perfeitos e superiores, e mais em personagens que se assemelham à audiência. Se observarmos as séries criminais, nos anos 70, era bastante comum o protagonismo do detetive único, como em *Kojak* (CBS, 1973-1978), *Columbo* (NBC, 1968-1978; ABC, 1989-2003), *Shaft* (CBS, 1973-1974) e *Baretta* (ABC, 1975-1978). *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) se firmaria, nesse sentido, como um marco, ao inaugurar a divisão em equipe, formando o herói coletivo, que permite uma maior dimensionalidade e a ênfase nas características humanas dos personagens (JOST, 2012). Mais do que num determinado detetive, o foco passava a ser no grupo, no

seu *modus operandi*, como aconteceria mais tarde em *CSI*. Segundo Jost, aos poucos se substitui o herói único e positivo (no sentido de ser um modelo ideal e perfeito) por uma equipe, os “[...] heróis coletivos” (JOST, 2012, p. 39). Tendo em vista as séries mais citadas aqui, que fogem do padrão de equipe forense de *CSI*, *Criminal minds* e *Bones*, diríamos que há, agora, um movimento em que o grupo dá lugar a um herói único (ou duplo), mas que, desta vez, é *negativo* – ou seja, um “não herói”, moralmente ambíguo.

**Imagem 10 - Hill Street Blues**



Fonte: POTTS, 2014.

Para Jost, a dupla de protagonistas permite humanizar os personagens, pois eles costumam ser diferentes entre si, instaurando certo conflito a partir da proposição de “[...] pontos de vista contraditórios sobre a realidade” (2012, p. 37). No caso de *True Detective*, temos dois detetives cujas personalidades são, ao mesmo tempo, opostas e complementares – assim como acontece com Sarah e Stephen Holder (Joel Kinnaman) em *The killing*; Dana Scully (Gillian Anderson) e Fox Mulder (David Duchovny) em *The X-Files* (FOX, 1993-2002; 2016-presente); Sonny Crockett (Don Johnson) e Rico Tubbs (Philip Michael Thomas) em *Miami Vice* (NBC, 1984-1990); Al Hickey (Bill Cosby) e Frank Boggs (Robert Culp) no filme *Os perigosos* (*Hickey & Boggs*, Robert Culp, 1972); e Martin Higgs (Mel Gibson) e Roger Murtaugh (Danny Glover) em *Máquina mortífera* (*Lethal weapon*, Richard Donner, 1987), que recentemente ganhou uma adaptação para a TV, *Lethal weapon* (FOX, 2016-presente).

“Bem, você não escolhe seus pais e não escolhe o seu parceiro” – comenta Marty sobre sua relação com Rust. Ao longo da série, descobrimos seus motivos: os dois, afinal, são muito diferentes entre si. Marty é um policial experiente e, por assim dizer, “comum”, bem integrado à comunidade local e querido pelos colegas. Apesar de moralista, está sempre traindo a esposa, Maggie Hart (Michelle Monaghan), com quem tem duas filhas pequenas. Sua persona “macho alfa” acaba batendo de frente com o estilo de Rust, que não faz questão de abraçar convenções e costumes sociais como o faz Marty, e ainda por cima não teme em apontar as falhas de caráter de seu parceiro.

Rust é descrito pelos colegas como um “esquisitão”. Vive sozinho numa casa pequena e sem muitos móveis, na qual passa as poucas horas de lazer lendo romances policiais. Apesar de ter pregado uma cruz na parede atrás de sua cama, não é nada religioso – muito pelo contrário. Segundo ele, a cruz serve apenas como uma forma de meditação, pois ele contempla “a ideia de permitir a sua própria crucificação”. Para ele, a humanidade é um erro da natureza, pois se tornou muito autoconsciente, criando a ilusão de ter um eu-próprio. Em suas palavras: “A coisa mais honrável para nossa espécie é negar nossa programação. Parar de se reproduzir. Caminhar, de mãos dadas, até a extinção, uma última meia-noite, irmãos e irmãs deixando tudo para trás”.

A relação entre ambos, porém, não se resume a uma oposição entre *good cop/bad cop*, em que um dos policiais é o bom moço, enquanto o outro cumpre um papel agressivo. Ambos são personagens multidimensionais, que apresentam atitudes ora heroicas, ora condenáveis. Num diálogo significativo no episódio *The locked room*, Marty pergunta a Rust se ele já refletiu se é um “homem mau”. A resposta é “não” – mas a negativa é para dizer que não, ele nunca se questionou se é mau, pois ele *sabe* que é. “O mundo precisa de homens maus. Nós mantemos os outros homens maus afastados da porta”, finaliza. Ao conversar com uma prostituta, ele também é categórico ao afirmar: “É claro que sou perigoso. Eu sou policial. Posso fazer coisas terríveis com as pessoas... e sair impune”.

Rust acredita que os detetives são sujeitos “maus” assim como os criminosos que perseguem – com a ressalva de que estes estão do outro lado da lei. Assim como os policiais de *The wire* (HBO, 2002-2008) e *The shield* (FX, 2002-2008), Marty e Rust seriam “[...] lobos solitários que sucumbem diante de suas debilidades e enfrentam, por igual, perigos externos e demônios internos” (MARTÍNEZ, 2011, p.

215, tradução nossa).<sup>22</sup> O investigador deve, sob esse ponto de vista, fazer o “mal” para proteger as outras pessoas, como se fosse um lobo domesticado a defender o rebanho. Entretanto, é preciso ressaltar que esse discurso, ao final, não se verifica plenamente na série.

Por mais que se vejam como “homens maus”, e ainda que possamos considerar Marty e Rust “não heróis”, dada sua conduta falha, perversa e não raro fora da lei, *True Detective* mostra como ambos podem ser a última esperança num ambiente corrompido e degenerado – a começar pela própria polícia. Na série, vemos como a dupla de investigadores parece estar sozinha na busca pela resolução do caso, tendo que enfrentar a desconfiança do chefe e mesmo os braços de outras instituições (como a Igreja, por exemplo) que almejam interferir e prejudicar as apurações. Frequentemente, esse tipo de enfrentamento contra forças institucionais povoa as séries criminais contemporâneas.

Em *The killing*, *Top of the lake*, *Luther* e *Hannibal*, por exemplo, os embates entre detetives e seus chefes é constante, e, muitas vezes, os investigadores parecem atuar de forma solitária na busca por justiça. Os superiores e colegas sempre cedem a outros interesses, travando as investigações e caçoando dos protagonistas, geralmente obcecados com o ofício. Mais significativo ainda é que, no caso das duas primeiras, descobre-se que, em alguns dos mistérios, o próprio chefe era o criminoso investigado desde o começo. O detetive se torna, assim, o último paladino da justiça, por mais imperfeito que seja. Dessa forma, mais do que trabalhar *na* instituição policial, esses investigadores atuam *contra* ela – e seu trunfo é exatamente esse. Tal característica, por sinal, remete ao detetive *hard-boiled*:

A ficção de detetive, de fato, articula um *ethos* do indivíduo, fato que ajuda a explicar sua popularidade nos Estados Unidos. Isso confirma uma visão estadunidense fortemente enraizada – de que, no fim, a justiça depende mais do indivíduo do que da sociedade. Chandler e seus seguidores heroizam o detetive e, assim, estabelecem o culto do “Eu” privado. (MALMGREN, 2001, p. 104, tradução nossa).<sup>23</sup>

Ainda assim, o detetive contemporâneo se diferencia do *hard-boiled* de Chandler por não ser exatamente um herói no sentido clássico. Como dissemos, o

<sup>22</sup> [...] lobos solitarios que sucumben a sus debilidades y se enfrentan por igual a peligros externos y demonios internos.

<sup>23</sup> Detective fiction thus articulates an ethos of the individual, a fact which helps to explain the form's popularity in America. It confirms a strongly held American view, namely that justice finally depends more on the individual than on society. Chandler and those who follow him heroize the detective and thereby establish a cult of private “I”.

fato de muitas séries apresentarem uma dupla, e não apenas um indivíduo, denota certa quebra no discurso unitário e numa visão singular do mundo, dando espaço a pontos de vista conflitantes.

A questão das instituições corruptas vai ao encontro do que afirma Jost (2012), segundo o qual as séries atuais, de maneira geral, têm como grande temática a falta de transparência das organizações, aspecto marcante no pós-11 de setembro. Para o pesquisador francês, o herói atual atua à margem das instituições, pois “[...] tudo o que emana do poder oficial é suspeito” (2012, p. 65). Nesse sentido, sua performance funciona como uma revanche do telespectador contra as organizações que o dominam. Nas palavras de Jorge Carrión:

Hollywood parece haver abandonado a representação do sonho americano e a ideia de que o principal inimigo é exterior. Podem aparecer, em suas ficções, vilões russos, chineses, latino-americanos ou árabes, mas todos empalidecem perante monstros como os agentes secretos ianques, o diretor da CIA ou o mesmíssimo presidente dos Estados Unidos. Em 2001, o século XXI começou não só com o atentado às Torres Gêmeas, mas também com a publicação de livros como *Juicio a Kissinger* (Anagrama, 2002) [no Brasil, *O julgamento de Kissinger*, que saiu pela editora Boitempo, em 2002], em que Christopher Hitchens demonstrou que o secretário de Estado de Nixon e Ford planejou tanto assassinatos seletivos como matanças em Indochina, Bangladesh, Chile, Chipre, Timor Oriental e Washington D.C. Crimes contra a humanidade. Durante a presidência de Obama, tem havido muito mais execuções por drones do que durante a de Bush, que ascendeu ao poder graças ao que Josep Fontana chamou de um “golpe de estado judicial” (em *Por el bien del imperio, Pasado y Presente*, 2011 [inérito no Brasil]). (CARRIÓN, 2015, s/p, tradução nossa).<sup>24</sup>

Na ficção, esse imaginário cético e paranoico está no âmago de séries como *Homeland* (Showtime, 2011-presente) e *House of cards* (Netflix, 2013-presente), que exploram o lado podre da CIA e da Casa Branca, respectivamente – entidades que outrora representavam a democracia, a justiça e a liberdade enquanto valores, assim como a própria grandeza moral dos Estados Unidos. Assim, da primeira para a segunda década do século XXI, passamos de “[...] *The West Wing* [NBC, 1999-

---

<sup>24</sup> Hollywood parece haber abandonado la representación del sueño americano y la idea de que el principal enemigo es exterior. Pueden aparecer en sus ficciones villanos rusos, chinos, latinoamericanos o árabes, pero todos palidecen ante monstruos como los agentes secretos yanquis, el director de la CIA o el mismísimo presidente de los Estados Unidos. En 2001 no sólo comenzó el siglo XXI con el atentado contra las Torres Gemelas, también lo hizo con la publicación de libros como *Juicio a Kissinger* (Anagrama, 2002), donde Christopher Hitchens demostró que el secretario de Estado de Nixon y Ford planificó tanto asesinatos selectivos como matanzas en Indochina, Bangladesh, Chile, Chipre, Timor Oriental y Washington, D. C. Crímenes contra la humanidad. Durante la presidencia de Obama ha habido muchas más ejecuciones mediante drones que durante la de Bush, quien accedió al poder gracias a lo que Josep Fontana ha llamado un “golpe de estado judicial” (en *Por el bien del imperio, Pasado y Presente*, 2011).

2006] como grande relato político, com o selo utópico de Aaron Sorkin [criador da série], à distopia de *House of cards*” (CARRIÓN, 2015, s/p, tradução nossa).<sup>25</sup>

Ao final de *True Detective*, Marty e Rust têm um diálogo revelador sobre a questão do mal, para além das instituições e dos criminosos que enfrentam. Na perspectiva de Rust, a história humana, desde o começo, foi uma disputa bem simples entre luz e escuridão. Os detetives seriam a luz e os outros “homens maus”, a escuridão. Nesse sentido, a série é bem mais dicotômica do que a princípio sugere. De fato, na visão de Pizzolatto, seus protagonistas não são *anti*, mas apenas *heróis* (POR DENTRO..., 2014c). Ainda assim, diríamos que rotulações são problemáticas, visto que “[...] a presença do herói só é aceita em uma sociedade em que a lei e a ordem estão bem estabelecidas” (NEBIAS, 2010, p. 15), algo que não se verifica em *True Detective*, na qual duas instituições que deveriam estar ao lado do cidadão – a polícia e a Igreja – são fontes de crime e corrupção. Como conclui Nebias, as dicotomias desaparecem na sociedade atual, não há lugar para os heróis, e “[...] o detetive foge dessa função, que já não cabe no mundo ‘pós-utópico’, em que não há mais espaço para papéis bem definidos” (2010, p. 15). É como James Poniewozik descreve Vic Mackey (Michael Chiklis), protagonista de *The shield*: trata-se, ao mesmo tempo, de um bom e um mau policial, “[...] um monstro que derruba outros monstros [...]” (PONIEWOZIK apud MARTÍNEZ, 2011, p. 215, tradução nossa).<sup>26</sup>

Para autores como Ríos (2014a) e Rosie Clarke (2014), *True Detective* pode ser considerado uma narrativa *neo-noir*.

A expressão *neo-noir* descreve qualquer filme lançado depois do período clássico do *noir* que contenha os temas e a sensibilidade *noir*. [...] Esses filmes posteriores tendem a não ser filmados em preto e branco e a não conter o jogo de luz e sombra que seus precursores clássicos apresentavam. Eles trazem, entretanto, a mesma alienação, pessimismo, ambivalência moral e desorientação. (CONARD, 2007, p. 2, tradução nossa).<sup>27</sup>

Alberto Martínez destaca também como o *neo-noir* conta com elementos “[...] como uma trama labiríntica, o vigor realista, a denúncia social, a ambiguidade moral

<sup>25</sup> [...] *The West Wing* como gran relato político, con el sello utópico de Aaron Sorkin, a la distopía de *House of Cards*.

<sup>26</sup> [...] un monstruo que derriba a otros monstruos [...].

<sup>27</sup> The term neo-noir describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility. [...] These later films are likely not shot in black and white and likely don't contain the play of light and shadow that their classic forerunners possessed. They do, however, contain the same alienation, pessimism, moral ambivalence, and disorientation.

ou os motivos existenciais” (2011, p. 212, tradução nossa).<sup>28</sup> Já Robert Porfirio (1996) ressalta a presença de um protagonista anti-herói e solitário e a sensação de que não há saída num mundo marcado pelo pessimismo. Todos são temas que percebemos na série criada por Pizzolatto, bem como a noção de que o crime pode sair impune, aspecto destacado Mark T. Conard (2007) sobre as histórias *neo-noir*.

Desse modo, criam-se diferenças em relação aos chamados *police procedural* – séries caracterizadas, principalmente, por um ambiente de moralidade, respeito à lei, sistema funcional e a derrota do mal, com claros vencedores e perdedores (MARTÍNEZ, 2011). Para Martínez, as séries atuais demonstram certa superação do policialesco tradicional, justamente pelo encontro com o *noir*, desenvolvendo-se “a partir de uma densa trama criminal repleta de chiaroscuro moral até o destino elegíaco de personagens presos em uma espiral da qual não podem escapar” (MARTÍNEZ, 2011, p. 213, tradução nossa).<sup>29</sup>

Como argumenta Robert Porfirio, o protagonista *noir* é um anti-herói porque atua num mundo “[...] desprovido da estrutura moral necessária para produzir o herói tradicional” (PORFIRIO, 1996, p. 63, tradução nossa).<sup>30</sup> Temos, assim, a configuração de uma atmosfera que perpassa e envolve a figura do detetive e dos demais personagens, de modo que é necessário inseri-los num ambiente físico e simbólico que jamais se resume a um mero pano de fundo. A presença de uma perversidade invisível, que se espalha sorratamente pela Louisiana criada por *True Detective*, constitui a própria ambiência do lugar, complexificando a noção que fazemos de um “mal” e solidificando sua existência como uma força que sobrevive há gerações. Dessa forma, julgamos ser fundamental olhar para essa presença nas cidades retratadas, num movimento que permite emergir diferentes leituras sobre os criminosos da série e sobre sua própria locação – que se constitui, sem dúvida, como um de seus protagonistas.

Assim, vale retomar a ideia dos jogos de luz e escuridão em *True Detective*, que aparecem adaptados em um dos *slogans* de sua primeira temporada: “Toque a escuridão e a escuridão te toca de volta” (no original, “*Touch darkness and darkness touches you back*”). Tocar a escuridão parece inevitável em *True Detective*, por onde

<sup>28</sup> [...] como una trama laberíntica, el aliento realista, la denuncia social, la ambigüedad moral o los motivos existenciales.

<sup>29</sup> Desde una trama criminal repleta de claroscuros morales hasta el destino elegíaco de uno personajes atrapados en una espiral de la que no pueden escapar.

<sup>30</sup> [...] devoid of the moral framework necessary to produce the traditional hero.

quer que se vá: nas ruas, nos bosques, na igreja, na polícia, na própria casa. E, nas trevas, personagens e ambientes tornam-se um só.

## 4 PELOS LABIRINTOS DE CARCOSA: O INVISÍVEL E A AMBIÊNCIA

*E uma coisa nós sabemos ser real: o horror. É tão real, de fato, que não podemos ter certeza de que não poderia existir sem nós. Sim, precisa de nossa imaginação e de nossa consciência, mas não pede ou requer nosso consentimento para usá-las. Na verdade, o horror opera com total autonomia. Provocando devastações ontológicas, é espuma mefítica sobre a qual nossas vidas simplesmente flutuam. E, dito isso, devemos admitir: o horror é mais real do que nós.*

(LIGOTTI, 2014, p. 236-237).

### 4.1 O cortador de grama

Marty Hart para pensativo. Finalmente, dá um sorriso para si mesmo, como se percebesse o porquê de tantas perguntas e questionamentos sobre o passado nas últimas horas. Fechando com violência a pasta de arquivos à sua frente, dá um ultimato: “Me digam agora mesmo por que estão atrás do Rust, ou vou embora”. Seus interrogadores, Maynard Gilbough e Thomas Papania, entreolham-se hesitantes. Até que abrem o jogo: estão considerando a hipótese de que Rust Cohle é o *serial killer* que matou Dora Lange em 1995 e Stephanie Kordish em 2012, além de outras vítimas, como Rianne Olivier (sem créditos).

Para justificar suas suspeitas, Papania e Gilbough levantam várias evidências: Rust sumiu durante dez anos de Louisiana e, quando voltou, Kordish apareceu morta; após o ocorrido, foi visto várias vezes na cena do crime; é considerado instável; em 1995, supostamente “forçou” o caso para culpar Reggie Ledoux; em 2002, fomentou a ideia de que o assassino de Dora estava à solta, talvez para que ele mesmo pudesse matar mais pessoas e culpar um bode expiatório. Ante essas considerações, o próprio Marty, que a princípio rebatera seus interlocutores, fica um tanto quanto inseguro sobre seu ex-colega.

A imagem que a audiência da série tem de Rust começa a desmoronar neste momento, uma vez que a montagem sugere que ele é o culpado. Intercaladas com o interrogatório de Marty, surgem imagens, referentes ao ano de 2002, de Rust revisitando a cena do crime contra Dora e manipulando uma escultura de galhos numa escola local, cena acompanhada de uma aterrorizante música instrumental. Acompanhamos também os últimos momentos do interrogatório de Rust, quando

sua atitude se torna ainda mais suspeita: Papania e Gilbough expõem a ele o que estão pensando, e Rust torna-se arredo e defensivo, recusando-se a mostrar-lhes um misterioso depósito que mantém na cidade e encerrando as conversas.

### Imagem 11 - Rust encontra escultura de galhos



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 5).

Como acompanhamos na sequência, Rust não era o assassino – o que não significa que a resposta para a pergunta “quem matou Dora Lange?” seja necessariamente simples. Ao final da série, a dupla de protagonistas conclui que Errol Childress (Glenn Fleshler) era o *serial killer* tão procurado. Segundo Glòria Corretger e Fran Burian (2011), a busca pela verdade está relacionada a um rosto.

A tradição mítica dita que no coração do labirinto cretense se encontra o minotauro (um monstro com cabeça e cara de touro). No interior do labirinto egípcio, dentro da pirâmide, há uma múmia. Para que serve uma múmia? Para preservar o rosto. Quando se retiram as vendas do rosto este pode se mostrar abominável e estar decomposto. (CORRETGER; BURIAN, 2011, p. 50, tradução nossa).<sup>31</sup>

Assim como no mito grego, encontramos o monstro no fim do labirinto (ou do sonho, conforme Rust): precisamente Errol, com sua face deformada por queimaduras, característica essencial para sua identificação pelos detetives. Porém se a procura pela verdade está ligada ao rosto, inauguram-se aqui os problemas na investigação da dupla de *True Detective*, uma vez que são vários os rostos envolvidos – muitos deles mascarados, literal e metaforicamente falando.

<sup>31</sup> La tradición mítica dicta que en el corazón del laberinto cretense se encuentra el minotauro (un monstruo con cabeza y rostro de toro). En el interior del laberinto egipcio, dentro de la pirámide, hay una momia. ¿Para qué sirve una momia? Para preservar el rostro. Cuando se retiran las vendas del rostro éste puede resultar abominable y estar descompuesto.

A obscuridade que assola a Louisiana da série se institui tal qual uma cadeia rizomática. A princípio, encontramos o corpo de Dora ajoelhado, como se dirigisse uma prece à grande árvore próxima. Nessa emblemática imagem, parece haver uma primeira pista falsa (tema central na série, que exploraremos no capítulo *Who goes there?: pistas incertas*). A árvore é uma estrutura visível, hierárquica, centralizada. Se cortarmos seu pião, ela morre. Ilustra-se, assim, como uma investigação policial se desenvolve em seus moldes ideários: o detetive segue pistas, descobre o culpado, prende-o e o “mal” é derrotado – fim da história.

Numa estrutura rizomática, ao contrário, essa linearidade não se sustenta. Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari, “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (1995, p. 15). O rizoma não tem centro, hierarquia, se dissemina pela superfície e impossibilita o ataque à “raiz do problema”, por assim dizer. Podemos fazer uma aproximação com o mal invisível de Louisiana, disseminado como as raízes rizomáticas da grama, e não da árvore. Como veremos, a captura de Errol não soluciona todo o mistério e não representa o fim dos crimes em *True Detective*. Assim como Dora está de olhos vendados e voltada para a árvore, os personagens da série parecem estar atentos para a pista falsa que sugere se tratar de um simples caso de *whodunit* – quando deveriam se atentar para o entorno da cena do crime, coberta, por sua vez, por uma vasta e indomável grama. Ao contrário do ditado, aqui não se pode “cortar o mal pela raiz”. Trata-se, portanto, do invisível que perturba os personagens da série e que, aos poucos, vai se fazendo notar, nunca de forma clara, mas de maneira cada vez mais contundente.

De partida, a grande peculiaridade do principal caso investigado por Marty e Rust é a sua dimensão ritualística. O corpo nu de Dora é encontrado com estranhos adornos: em sua cabeça, uma galhada formada por chifres de algum animal (provavelmente um cervo); nas costas, um desenho labiríntico circular; ao seu lado e penduradas na árvore, esculturas feitas de galhos – que os moradores mais antigos acreditavam ser ou armadilhas para pássaros ou “redes do diabo” (para colocar perto da cama e capturar os demônios que chegassem perto demais). É por meio da dimensão ritualística que os policiais fazem, em 2012, a associação com o homicídio de Stephanie: ela também foi encontrada nua, com uma galhada na cabeça, amarrada e suspensa por cordas de modo a simular outra posição do imaginário cristão – a da crucificação.

**Imagem 12 - Cena do crime de Stephanie Kordish**



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Nota-se, dessa forma, que o assassino não pretendia apenas matar as vítimas e apagar os rastros que ligassem o acontecimento a ele, como regularmente fazem os criminosos. Mais do que destruir vestígios comprometedores, o homicida de *True Detective* tinha interesse em criar indícios, de modo a montar um quadro que remetesse não a si próprio, mas a uma dimensão oculta e sobrenatural que atravessa o universo diegético da série. Os rastros são empregados por Errol com objetivos transcendentais, em referência a entidades e lugares que discutiremos em breve.

O assassino de *True Detective* é revelado ao final do sétimo episódio, *After you've gone*, quando Papania e Gilbough, perdidos numa viagem de carro, pedem ajuda a um jardineiro que, solitariamente, corta a grama de um pequeno cemitério (cenário bastante simbólico). Ele já havia sido apresentado brevemente a nós em 1995, no episódio *The locked room*, quando realizava a mesma atividade numa escola em Pelican Island. Entretanto, não prestamos muita atenção porque sua conversa com Rust logo é interrompida por um grande acontecimento: a descoberta de uma evidência importante que apontava Reggie como culpado pela morte de Dora. Chamado por Marty, Rust logo retorna ao carro, sem imaginar que estava deixando o real culpado para trás. Curiosamente, é possível ver uma pista escondida sobre a verdadeira identidade do jardineiro. Congelando uma imagem da sequência, vemos uma placa em cujas letras lê-se a expressão "*Notice King*", que

pode ser traduzida por “Repare Rei”, como uma dica para que notemos ali a presença do misterioso Rei de Amarelo.

### Imagem 13 - “Repare no Rei”



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 3).

Em 2012, quando Papania e Gilbough conversam com Errol, também não lhe dão muito crédito. Concluimos que se trata do culpado quando a câmera, que o mostrava de longe, dá um *zoom* em seu rosto. O foco inesperado numa figura a princípio insignificante se junta ao fato de ele apresentar marcas em seu rosto: segundo a descrição das vítimas, o homem envolvido nos assassinatos, que era amigo de Reggie e de DeWall Ledoux, tinha grandes cicatrizes nas faces. Errol é deixado no cemitério formando um círculo com o carrinho de cortar grama, que remete diretamente à questão circular que perpassa a série. O fato de Errol cortar grama, por sinal, vai ao encontro da analogia que fazemos com a estrutura rizomática: é como se Errol estivesse, constantemente, “apagando” a parte visível desse perverso rizoma, dificultando a descoberta da rede criminosa responsável pelas mortes em Louisiana. Em outro contexto, não deixa de ser intrigante que um dos principais embates entre Marty e Rust surja depois que o segundo apara a grama da casa do primeiro sem sua permissão, como uma forma de agradecimento pelo empréstimo do cortador.

### Imagem 14 - Errol corta a grama



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 7).

No começo da *season finale* da temporada, *Form and void*, vemos Errol em sua casa. É a primeira vez na série (com exceção de breves momentos em que acompanhamos os acontecimentos sob o olhar de outros personagens, como a dupla Papania/Gilbough encontrando Errol, ou Maggie Hart saindo para beber num bar) em que a condução da narrativa não se dá pela ótica de Marty ou Rust. A mudança permite que conheçamos melhor o personagem, no caos de sua residência suja, bagunçada e desoladora, abarrotada de brinquedos de crianças e de móveis quebrados, onde ele conserva o pai moribundo amarrado a uma cama e mantém relações sexuais com a meia-irmã.

Um dos aspectos mais instigantes sobre Errol é seu sotaque. Quando conversa com Rust em 1995 e, dezessete anos depois, com Papania e Gilbough, Errol apresenta um sotaque típico da região sul dos Estados Unidos. O mesmo pode ser notado quando fala com seu pai. Entretanto, isso muda quando Errol acompanha, atentamente, o filme que está passando na televisão de sua casa: *Intriga internacional* (*North by northwest*, 1959), de Alfred Hitchcock. Chamado pela meia-irmã, ele segue até a cozinha e adota outro tom de voz, mais firme e límpido, com um marcante sotaque britânico. Errol emulava, nesse momento, o vilão do filme, Phillip Vandamm, interpretado pelo inglês James Mason. *Intriga internacional*, afinal, trata da assunção e troca de identidades, de usar máscaras num sentido metafórico – temas caros a *True Detective*. A apresentação do assassino em seu ambiente, o qual exala horror, podridão, perversão e mistério, desenha uma figura de mente perturbada, um assassino que parece habitar um mundo paralelo, construído por

sua própria mente doentia. Trata-se, afinal, de um *serial killer*, um tipo bastante específico de vilão das histórias criminais.

#### 4.1.1 *Design mortal: serial killers*

Na ficção criminal, geralmente é o vilão o personagem responsável por disparar os acontecimentos da trama. Quase sempre há um criminoso a ser descoberto e/ou capturado, pois ele desestruturou um mundo até então mais ou menos estável. Como dissemos, a função de detetive se relaciona diretamente com o surgimento da democracia e da concepção de que qualquer sujeito tem direito a um julgamento justo no século XIX (HAYCRAFT, 1941a). Por outro lado, paralelamente os direitos, há também os deveres, regras que precisam existir para o bom funcionamento da sociedade. Sandra Lúcia Reimão (1983) lembra que, até a Idade Média (com exceção da época do Direito Romano), o crime era visto como um delito localizado, que poderia ser resolvido entre os próprios indivíduos envolvidos. Porém,

[...] depois do surgimento do Poder Judiciário, e da figura do procurador, aos poucos vão-se criando, solidificando e divulgando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado e a ideia de criminosos como um inimigo público, que pode prejudicar não só os indivíduos diretamente lesados por ele, mas também a sociedade como um todo. (REIMÃO, 1983, p. 14-15).

O crime, enquanto problema público, exige os cuidados de uma instituição responsável: a polícia. O detetive, assim, é um especialista para lidar com esse tipo de infração.

Em *True Detective*, Rust é capaz de fazer várias conjecturas enquanto analisa o corpo de Dora, e uma delas é de que aquela não seria a primeira vez do assassino – era o trabalho de um *serial killer*. Ao longo dos episódios, descobrimos que o personagem tem certa obsessão pela psique de criminosos, estudando-a por meio dos livros empilhados em sua casa, tais como *Serial killers: the insatiable passion*, de David Lester, e *Without conscience: the disturbing world of the psychopaths among us*, de Robert D. Hare.

### Imagem 15 - Livros de Rust



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Segundo Malmgren (2001), personagens psicopatas geralmente não cabem na narrativa criminal formal. Como esta se organiza em mundos centrados, nos quais as motivações se mostram claras e, de certa forma, racionalmente justificáveis, e nos quais criminosos e vítimas se conhecem, os assassinos matam por vingança, dinheiro, paixão. 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).<sup>32</sup> No caso de *serial killers*, muitas vezes a motivação não pode ser exatamente compreendida. Esses personagens introduzem uma questão psicológica mais complexa, na qual a motivação do assassino pode fazer sentido apenas em sua própria mente, que combina estímulos caóticos e métodos sistemáticos.

A expressão *serial killer* foi cunhada por um agente especial do FBI, Robert Ressler, em meados dos anos 70, para agrupar casos de assassinatos que envolviam insatisfação pessoal e repetição mecânica (MALMGREN, 2001). Pouco tempo depois, Thomas Harris publicaria *Dragão vermelho* (*Red dragon*, 1981), “[...] que introduziria, de uma só vez, as convenções básicas desse tipo de ficção e inauguraria um período de imensa popularidade para o subgênero” (MALMGREN,

<sup>32</sup> [...] since the victims of serial killers are chosen in an apparently random way and are usually unknown to the murderer, conventional ideas of motivation (those that obtain in mystery fiction) no longer apply.

2001, p. 176, tradução nossa).<sup>33</sup> O fenômeno cresceria com o lançamento dos filmes baseados em sua obra, *Caçador de assassinos* (*Manhunter*, Michael Mann, 1986) e *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), e com a publicação de *O psicopata americano* (*American pschyco*, 1991), de Bret Easton Ellis – que também viraria filme em 2000, sob a direção de Mary Harron (MALMGREN, 2001). Os criminosos se tornam protagonistas, ganhando o *status* de personagens fascinantes, dotados de grande charme e inteligência, como o já citado Dr. Hannibal, de Harris, e o arrivista Tom Ripley de Patricia Highsmith, definido pela própria autora como um “herói criminal” (GLOVER, 2003, p. 150).

Na época, várias características foram relacionadas ao *thriller* criminal e, mais especificamente, às histórias de *serial killers*: a mistificação do assassino, o fato de ser um produto da ideologia tecnicista e consumista estadunidense, a presença dos *mass media* e a misoginia, expressa nos recorrentes casos de feminicídio das tramas (MALMGREN, 2001). Autores como Robert Conrath (1994) e Steffen Hantke (1996) relacionam a ficção de *serial killer* à pós-modernidade (MALMGREN, 2001). O primeiro argumenta que o assassino caça sua vítima como se procurasse carne no supermercado, atentando-se para aquela que é especial e que se destaca sobre as demais (CONRATH, 1994). Na mesma linha de pensamento, Hantke explora como há uma alegoria sobre o consumismo nas histórias de homicidas os quais, afinal, colecionam vítimas e têm um desejo de publicização do evento (HANTKE, 1996, p. 101). Similarmente, Malmgren (2001) afirma que é importante destacar o aspecto da reprodução cultural, da repetição e da cópia, fatores diretamente relacionados à cultura pós-moderna.

Carla Freccero (1997) destaca que muitas histórias de *serial killers* contrapõem o mundo racional, científico e equilibrado do detetive à desordem e ao caos do universo do psicopata. Por um lado, diríamos que *True Detective* se constrói sob um alicerce que é todo instável, no qual não só o assassino é perturbado, mas também os investigadores. Entretanto, não deixa de ser visível como a caracterização de Errol se destaca em sua qualidade desviante, pelo ambiente em que vive e pela relação que mantém com seus parentes – além do fato de cometer brutais assassinatos.

---

<sup>33</sup> [...] that at once introduced the basic conventions of such fiction and inaugurated a period of immense popularity for the subgenre.

A oposição de que fala Freccero (1997) muitas vezes é problematizada nas histórias de *serial killer*. De forma recorrente, o policial precisa apelar mais para a empatia e a intuição do que para a lógica a fim de capturar o criminoso. Na visão de Malmgren,

[...] empatia e intuição criam um canal entre os dois mundos, fazendo a fronteira permeável; a psicopatologia do criminoso pode vaziar e afetar membros da polícia. Alguns autores de ficção de *serial killer* suspeitam que as linhas entre os dois mundos não são tão nítidas, que esses mundos, algumas vezes, se sobrepõem e se interpenetram, e que essas duas diferentes perseguições tornam-se, ocasionalmente, confusas. (MALMGREN, 2001, p. 179, tradução nossa).<sup>34</sup>

Podemos conferir essa confusão em *Hannibal*, série derivada dos livros de Thomas Harris. Como já dito, Will consegue enxergar os assassinatos pelos olhos do criminoso, incorporando seu ponto de vista no ato. O problema é que ele começa a se identificar com os homicidas, tornando-se instável, o que é motivo de preocupação para ele mesmo e para seus superiores. Esse quadro serve também de munição para a imprensa desmoralizar o trabalho do FBI – como poderia, afinal, um sujeito que se identifica com criminosos fazer o trabalho dos heróis? Ao entrar em transe para refazer os passos do assassino, Will sempre repete um mantra: “Este é o meu design”. A ideia de que é preciso incorporar o *serial killer* para entendê-lo reforça a noção de que a mente do psicopata é impenetrável, e mesmo de que é impossível estudá-la de maneira racional e indiferente, de modo que o caminho para resolver os casos seria uma total (e perigosa) empatia.

Já em *Criminal minds*, ao se depararem com um mistério, os investigadores se baseiam menos nas evidências da cena do crime e mais na análise comportamental do *serial killer*, aspecto que se revela fundamental para a antecipação de seus movimentos. A equipe de investigação trata os assassinos de maneira mais distante e fria, determinando seu *modus operandi* a partir de um rigoroso método científico.

Em *Hannibal*, ou mesmo em *Luther*, geralmente acompanhamos um ou dois casos de mistério por vez. Invariavelmente, eles resultam na descoberta de um personagem doentio, marcado por traumas do passado ou excêntricas obsessões.

---

<sup>34</sup> [...] empathy and intuition create a channel between the two worlds, making the boundary permeable; the psychopathology of the criminal can leak out and affect members of the police. Some authors of serial killer fiction suspect that the lines between the two worlds are not so neat, that these worlds sometimes overlap and interpenetrate, and that the two separate quests sometimes gets confused.

Não há maiores problematizações para discutir os porquês de tais condutas desviantes, problematizações essas que permitiriam entender um quadro mais geral e social e menos pessoal do crime. Segundo Freccero:

Por meio do *serial killer*, então, nós reconhecemos e, simultaneamente, recusamos a característica de uma cultura saturada de violência ao situarmos sua fonte num indivíduo com uma disfunção psicosexual. Somos, assim, autorizados a localizar a violência em seu transtorno e não em nós mesmos ou na ordem social... A solução para o problema da violência torna-se, então, relativamente simples: mate o *serial killer* e seu problema desaparece. (1997, p. 48, tradução nossa).<sup>35</sup>

De fato, mais do que mostrar uma sociedade doente, muitos *thrillers* do tipo apontam um único personagem problemático, em sua singularidade. É como a metáfora da árvore: cortando-a, podemos destruí-la, algo que não acontece com a grama.

Fazemos aqui uma aproximação com a narrativa criminal formal, em que a captura do culpado significa a justiça poética, uma vez que a resolução do detetive corrige as injustiças e os desequilíbrios da narrativa (MALMGREN, 2001). Para Jonathan Nichols-Pethick (2012), parte do apelo das tramas criminais, nas diferentes mídias, se deve à relação que o indivíduo estabelece com a narrativa, na qual ele busca sanar certas preocupações sociais, tais como a segurança, o senso de comunidade, os direitos e a justiça. Tal faceta catártica, sintetizada na ideia de que capturar o assassino resolve o problema, não se verifica, todavia, em *True Detective*.

## 4.2 Redes do diabo

Deitado na cama do hospital, em recuperação após ser atacado por Errol, Rust é visitado por Marty, também ferido e internado. Ele se mostra lamentoso de ter visto e ignorado o assassino em 1995, quando ambos se encontraram numa escola. Mas seu incômodo vai além: “Os Tuttle e os outros homens do vídeo... Não pegamos todos”. Marty é apaziguador: “E não vamos pegar todos. O mundo não é

---

<sup>35</sup> Through the serial killer, then, we recognize and simultaneously refuse the violence-sature quality of the culture, by situating its source in an individual with a psychosexual dysfunction. We are thus able to locate the violence in his disorder rather than in ourselves or in the social order... The solution to the problem of violence then also becomes relatively simple: kill the serial killer and your problem goes away.

assim... Mas pegamos o nosso”. Na opinião de David Lehman, “[...] a coisa mais subversiva que pode acontecer num romance detetivesco é o reconhecimento de que... Caos é a norma e a verdadeira investigação é impossível, e que o detetive está, portanto, fadado a falhar ou morrer” (LEHMAN apud EWERT, 1999, p. 185, tradução nossa).<sup>36</sup>

Errol é o assassino procurado em *True Detective*, mas de forma alguma sintetiza a podridão invisível que assola a Louisiana da série. Há uma rede muito mais ampla de criminosos que escapa ilesa, o que angustia Rust. Porém, como diz Marty, Errol era a figura que eles caçavam, e é impossível dar conta de todos os “homens maus” do mundo – mesmo apenas os de Louisiana.

As investigações de Marty e Rust apontam uma rede familiar criminosa que dialoga com o tipo de delinquente que é bastante comum quando consideramos as narrativas *hard-boiled* e *noir*, em oposição às histórias criminais formais. Nestas, geralmente o mal é restrito (assim como pode acontecer em algumas histórias de *serial killers*, como vimos) e basta pegar o culpado para resolver o problema (MALMGREN, 2001, p. 25). Segundo Paulo Sesar Pimentel (2014), um elemento importante das narrativas criminais formais é a existência de somente um culpado:

Toda indignação do leitor deve sempre ser dirigida a apenas uma personagem, preferencialmente, se ela for dotada de maldade inquestionável e de uma moralidade completamente avessa aos valores morais e éticos da sociedade na qual esta inserida. (PIMENTEL, 2014, p. 681).

Já em narrativas *noir*, o problema se espalha, revelando uma podridão que parece não ter fim. Em *The killing* e no próprio *True Detective*, os policiais são muitas vezes acusados de paranoicos por oferecerem respostas que sugerem conspiração envolvendo figuras poderosas, tidas como idôneas. No filme *Um tiro na noite* (*Blow out*, 1981), de Brian De Palma, por exemplo, o técnico de efeitos sonoros Jack Terry (John Travolta) é o único que não acredita que a morte de um candidato à presidência foi acidental e não descansa até provar que o que houve foi um assassinato com interesses políticos. Já em *Los Angeles: cidade proibida* (*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997), baseado no livro de James Ellroy, a intrincada trama revela que homicídios aparentemente isolados diziam respeito a altos

---

<sup>36</sup> [...] the most subversive thing that can happen in a detective novel is the recognition that... chaos is the norm and true detection is impossible, and that the detective is therefore doomed to fail or die.

escalões da polícia, envolvidos com prostitutas de luxo. Em todos esses casos, há uma visão do mal como algo enraizado na sociedade.

A metáfora do rizoma em *True Detective* simboliza a podridão que se alastra pela terra de Louisiana e vem se desenvolvendo há muitos anos. Ainda que problemática, a imagem da árvore serve também como alegoria da dimensão familiar do crime em *True Detective*. Nos dois episódios finais, monta-se a árvore genealógica das famílias que organizavam os macabros rituais ocultistas que envolviam estupro e assassinato de mulheres e crianças. Em resumo, ficamos sabendo que Errol era filho do xerife Ted Childress, filho bastardo de Sam Tuttle. Sam era pai também do Reverendo Billy Lee Tuttle (Jay O. Sanders), fundador do Tuttle Ministries, que mantinha ações de caridade e iniciativas de educação para crianças no estado de Louisiana. Em 1995, Billy Lee tentara tirar o caso de Dora das mãos de Marty e Rust para entregá-lo a uma força-tarefa – sobre a qual ele certamente teria influência. É de Billy Lee a fita VHS com as imagens de um ritual assassino, que Rust rouba e mostra a um atônito e horrorizado Marty em 2012. Rust acredita que o reverendo acabou morto quando os outros participantes do ritual descobriram que a comprometedora fita havia sido perdida.

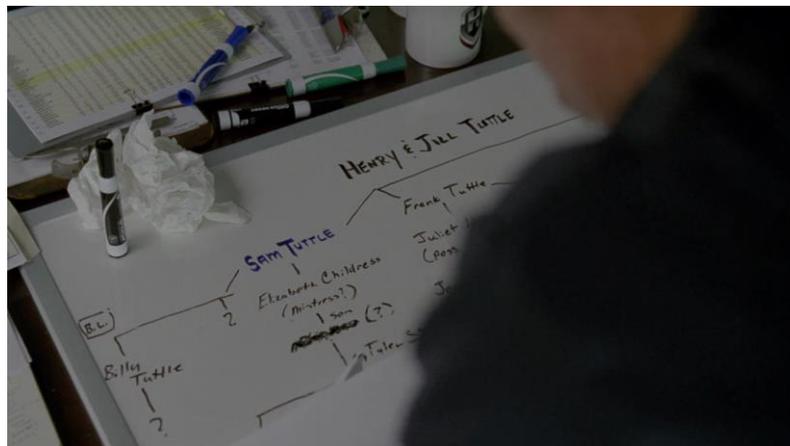
Voltando a Ted Childress, tratava-se do xerife que recebera o caso da menina Marie Fontenot (Wanetah Walmsley), desaparecida em 1990. Ted interrompera as investigações sob a alegação de que a garota havia fugido da casa da mãe (que supostamente era usuária de drogas) para viver com o pai biológico. Na verdade, Marie era a vítima do ritual gravado na fita VHS.

Ted era também aparentado, de forma não revelada, a um tal Agente Childress, que, em 2002, era um dos responsáveis pela cadeia em que estava preso Guy Francis (Christopher Berry). Francis havia sido acusado de duplo homicídio durante uma tentativa de assalto a uma drogaria. Preso, é interrogado por Rust, que consegue uma confissão. Tentando negociar redução da pena, Francis dispara que Rust não prendeu o verdadeiro assassino de Dora em 1995 – ele continuaria matando pessoas. O detetive não acredita, mas muda completamente de postura quando Francis declara: “Eu posso te contar... Sobre o Rei Amarelo”. Horas depois, o criminoso suicidaria na prisão. A suspeita é de que alguém o convenceu a fazê-lo mediante algum tipo de chantagem – no caso, o Agente Childress.

Como se percebe, trata-se de uma complexa árvore genealógica (vertida, inclusive, em grama, uma vez que se espraia em galhos e ramos) em que pelo

menos três gerações estão envolvidas com mortes ritualísticas. Além dos Tuttle e dos Childress, que se misturam nessa árvore, é importante lembrar também dos Ledoux. Os primos Reggie e DeWall Ledoux são os dois fabricantes de drogas mortos por Marty e Rust em 1995, sendo que o primeiro foi formalmente considerado culpado pela morte de Dora. Por mais que essa acusação tenha sido um erro, tudo indica que ambos também estavam envolvidos nos rituais e assassinatos ocultistas. Em 2012, outro primo, Jimmy Ledoux, revela a Marty e Rust que Reggie e DeWall eram amigos de outro homem, que tinha cicatrizes nas bochechas e um olhar estranho – viríamos a descobrir que se tratava, de fato, de Errol Childress. Por mais que isso não esteja dito na série, é possível que os Ledoux tivessem algum grau de parentesco com os Tuttle e os Childress. Afinal, por que participariam dos rituais? Ao que consta, há uma questão familiar por trás de toda a história. Uma das perguntas deixadas sem resposta pela série é quem eram os cinco homens mascarados que aparecem no terrível vídeo de sacrifício de Marie Fontenot. Uma teoria é de que se trata de Sam, Billy Lee, Reggie, DeWall e Errol – mas essa é apenas uma possibilidade para o mistério, que segue em aberto para o telespectador.

**Imagem 16 - Árvore genealógica dos Tuttle**



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 8).

Desse modo, a composição de Dora ajoelhada para a árvore parece ainda mais significativa, indicando que ela está subjugada às poderosas famílias de Louisiana. Do mesmo modo, o fato das cenas do crime contra Dora e contra Stephanie remeterem a cenas cristãs já sugere a dimensão religiosa envolvida nos assassinatos. Isso é simbolizado também na sequência em que Marty e Rust consultam um padre sobre o desaparecimento de Marie Fontenot, perguntando a ele

sobre as esculturas de galhos. Durante a fala do padre – que reflete sobre como esses artefatos parecem feitos para contar às crianças sobre o porquê de se atar gravetos, a fim de distraí-las –, a imagem focada é a da cruz da igreja – feita, não por acaso, de ripas amarradas de madeira.

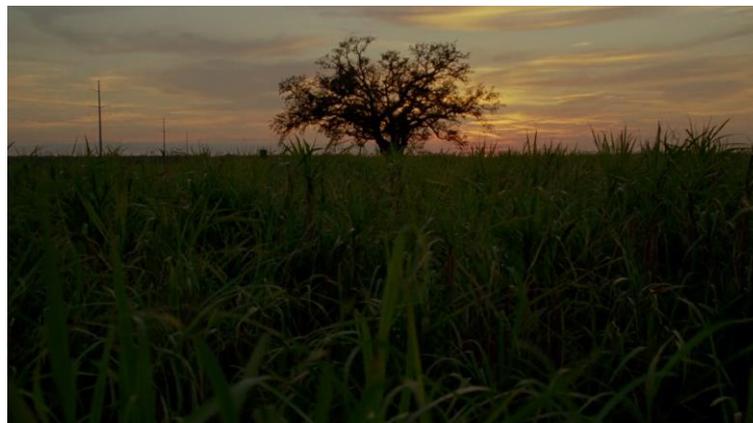
### Imagem 17 - Entre a cruz e a escultura



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

A frustração de Rust é deixar toda essa rede de criminosos à solta. A sequência que antecede o diálogo final entre ele e Marty, no último episódio, é inquietante por sugerir como o problema permanece sem solução. Temos um *travelling* por várias regiões percorridas pelos detetives ao longo da investigação. Uma tensa música instrumental acompanha a sequência, o que não condiz com o clima de alívio que deveria resultar da captura do assassino. A última cena mostrada nesse passeio é, precisamente, a da árvore que conhecemos no início da série e que povoou toda a sua narrativa.

### Imagem 18 - Retorno à árvore



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 8).

Podemos discutir a falta de solução também sob outro viés, que não se opõe ao primeiro, mas o complementa. O universo diegético de *True Detective* é habitado por um estranho ser, constantemente citado, mas cuja natureza jamais se revela. Ao que consta, os cultos e assassinatos organizados pelos Tuttle, Childress e Ledoux eram homenagens a uma entidade chamada “Rei Amarelo”. Talvez a derradeira frustração de Rust se intensificasse ainda mais se ele descobrisse que seu grande inimigo jamais poderia ser capturado.

#### 4.2.1 Outro monstro no fim do labirinto

É intrigante notar que a narrativa criminal surge, na visão de vários autores, pelas mãos do mesmo escritor que é um dos maiores expoentes da literatura fantástica. Edgar Allan Poe, destaca Elliot L. Gilbert (1967), escreveu seus “contos de raciocinação”,<sup>37</sup> protagonizados por Dupin, num período em que estava conseguindo combater seus demônios pessoais. Gilbert lembra ainda a famosa frase de Joseph Wood Krutch, segundo a qual “Poe inventou a história de detetive para talvez não ficar louco” (GILBERT, 1967, p. 258, tradução nossa)<sup>38</sup> e completa:

Infelizmente para Poe, o período de perfeita lucidez que gerou as histórias detetivescas foi muito breve. Logo o escritor escorregou de volta para os antigos costumes e para as antigas histórias. Ele não mais produziu contos de raciocinação, a oportunidade tinha sido dada ao detetive e se mostrou insuficiente. A queda foi um precipitado retorno ao turbilhão familiar do “waking dread”, do qual nem mesmo Auguste Dupin poderia resgatá-lo. (GILBERT, 1967, p. 258, tradução nossa).<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Costuma-se traduzir a expressão “tales of ratiocination” por “contos de raciocínio”, o que é um equívoco. Conforme Nancy Harrowitz: “Em sua obra de ficção, Poe se sustenta firmemente sobre um conceito que ele chama de *ratiocination*, um termo infelizmente ambíguo. De acordo com o Dicionário Oxford de inglês, *ratiocination* significa ‘raciocinar, desenvolver um processo de raciocínio, o processo de raciocínio’. É interessante a ênfase no processo, que aponta para o ‘como’ do raciocínio [...]” (1991, p. 205). Como se percebe, a tradução pelo substantivo “raciocínio” seria insuficiente para ilustrar a dimensão processual, fundamental nesse contexto. A melhor opção, portanto, é o neologismo “raciocinação”.

<sup>38</sup> Poe invented the detective story that he might not go mad.

<sup>39</sup> Unhappily for Poe, the period of perfect lucidity which produced the detective stories was all too brief. Soon the writer had slipped back into the old ways and into the old stories. He produced no more tales of ratiocination, for the detective had been given his chance and had been found wanting. The descent was a precipitate one back into the familiar maelstrom of “waking dread” from which not even Auguste Dupin could rescue him.

Nesse sentido, a gênese da narrativa criminal ao mesmo tempo se opõe e se mistura à literatura do sobrenatural, por mais contraditório que esse encontro possa parecer.

Nas palavras de Malmgren:

Vários escritores têm caracterizado (e frequentemente criticado) a ficção de mistério como a forma mais racional da literatura, desde sempre: a ficção de mistério é “por excelência o romance da razão” (Barzun, 145); ela celebra “a mágica da mente num mundo que, muito frequentemente, parece impenetrável à razão” (Holquist, 159). A ficção de mistério é, em sua maior parte, dedicada à ideia de que a lógica e a razão podem compreender o mundo, podem decodificar os sinais da natureza e da humanidade. (MALMGREN, 2001, p. 47, tradução nossa).<sup>40</sup>

Essa condição eminentemente racionalista, que comporia de maneira fundante a narrativa criminal, manifesta-se também em muitas das listas que apresentam suas supostas regras, as quais invariavelmente rechaçam modos de saber que não o da ciência. Isso pode ser conferido em certos “mandamentos” presentes nas listas elaboradas por escritores do início do século XX como Ronald Knox (“todos os fatos sobrenaturais são descartados como uma coisa natural”) e S.S. Van Dine (“o problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais – métodos como leitura da mente, reuniões espíritas e bolas de cristal estão excluídos”) (HAYCRAFT, 1941b).

Em *Introdução à literatura fantástica* (2004), Todorov argumenta que a narrativa criminal se relaciona com o fantástico ao introduzir um mistério, mas é o seu oposto, uma vez 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” (2004, p. 28). Importante destacar o adendo do autor de que essa comparação só é válida para certo tipo de narrativa criminal, focada no enigma. Muitas histórias do tipo se desenvolvem sobre o que ele chama de “sobrenatural explicado” (TODOROV, 2004, p. 28): um mistério apresenta traços fantásticos que parecem indicar a atuação de entidades como fantasmas, mas o final irá mostrar que os agenciadores do crime eram mesmo humanos. As obras de autores como G.

---

<sup>40</sup> Various writers have characterized (and frequently criticized) mystery fiction as the most rational form of literature ever: mystery fiction is “par excellence the romance of reason (Barzun, 145); it celebrates “the magic of mind in a world that all too often seems impervious to reason” (Holquist, 159). Mystery fiction is, for the most part, dedicated to the idea that logic and reason can fathom the world, can decode the signs of nature and humanity.

K. Chesterton e John Dickson Carr, por exemplo, exploram certa aura sobrenatural dos mistérios, cuja resolução, porém, tem uma explicação mundana (MALMGREN, 2001). Para Malmgren, nas narrativas criminais formais, “[...] tanto os crimes quanto as soluções devem, ao final, ser trabalho de agentes totalmente humanos” (2001, p. 33, tradução nossa).<sup>41</sup>

Essa dificuldade da narrativa criminal em lidar com o sobrenatural decorreria de sua busca implacável por respostas que estabilizem o mundo, pela necessidade de acabar com a dúvida e a angústia. De maneira inversa, o fantástico se finca, 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? Como indaga Tavares:

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, 2014a, p. 7).

Gilbert (1967) já enxergava um germe da cisão no modelo racionalista da narrativa criminal em sua própria gênese, no século XIX:

Obviamente, é extremamente satisfatório ver o detetive – esse apóstolo da razão pura – como um produto e mesmo um símbolo de uma era racional. Mas se a razão tem seus triunfos no século XIX, tem também suas falhas, e o detetive foi um produto delas também. Para ter certeza, a razão tinha descoberto as leis que tornaram os homens mestres do universo físico. Porém, como que para comprovar a intransigência do caos, essas mesmas leis também deram origem aos moinhos satânicos e obscuros e às favelas que arruinaram a Europa e a América industriais durante essa época. A mente do homem, moldada para construir Jerusalém na ilha verde e prazerosa da Inglaterra, criou Tom-all-Alone’s, todavia. E das sombrias e terríveis favelas de Tom-all-Alone’s, espalhou-se um novo tipo de crime – impessoal, anônimo –, que exigia, pela primeira vez, grandes hordas de policiais impessoais e anônimos para sua investigação, policiais que, pela simples resolução desses crimes, tornaram-se eles mesmos relutantes moradores das favelas que essa razão tinha construído. Se, então, o detetive era uma metáfora para a fé do século XIX na capacidade do homem de resolver problemas, ele era tão importante quanto um símbolo da crescente desilusão do século XIX com a razão como uma resposta significativa à condição humana. (GILBERT, 1967, p. 257, tradução nossa).<sup>42</sup>

<sup>41</sup> [...] both crimes and solutions must, in the end, be the work of all-too-human agents.

<sup>42</sup> It is, of course, extremely satisfying to view the detective – that apostle of pure reason – as the product and even the symbol of a reasonable age. But if reason had its triumphs in the nineteenth century, it also had its failures, and the detective was a product of these as well. To be sure, reason had discovered the laws which made men masters of the physical universe. But, as if to testify to the

O autor salienta, assim, certo desencanto com as possibilidades oferecidas pelo saber racional, sugerido na própria trajetória de Poe, que abandonou as histórias de Dupin para retornar às narrativas fantásticas. O modelo racionalista não daria conta, dessa maneira, de lidar com os problemas das crescentes sociedades urbanas da época, resultando numa perda de crédito que abriria espaço para o investimento em histórias fantásticas – ou para o encontro entre ambos os tipos de ficção. Gilbert (1967) lembra como o próprio Sherlock Holmes (cujo criador, Conan Doyle, passaria para o mundo do ocultismo) evidenciaria seu pessimismo e decepção com as possibilidades da razão numa de suas últimas histórias:

Para que serve este círculo de miséria, violência e medo? Tem de ter uma finalidade, ou então nosso mundo é governado pelo acaso, o que é impensável. Mas que finalidade? Eis aí o grande e eterno problema para o qual a razão humana está tão distante da solução como sempre. (DOYLE, 2015d, p. 59).

Exemplo notável para se pensar a tensão entre a narrativa criminal e o fantástico está no episódio *The hounds of Baskerville* (“Os cães de Baskerville”, em tradução disponível na *Netflix Brasil*) da série *Sherlock*, baseado no romance *O cão dos Baskerville* (*The hound of the Baskerville*, Arthur Conan Doyle, 1902). Quando convocados para solucionar um estranho caso, no qual a vítima vê grandes e diabólicos cachorros, Holmes e o Dr. Watson (Martin Freeman) são irônicos e descrentes quanto ao viés sobrenatural dos eventos. Assim como na obra de Doyle, o Holmes da série é cético, cientificista e racionalista e, por isso, fica extremamente abalado quando vê os cães e não consegue encontrar uma explicação coerente que justifique seres tão macabros e assustadores. Ao ficar com medo, ele sente como se seu mundo desmoronasse. “O problema se instaura [...] quando a lógica do mundo racional de Holmes se rompe com a aparente visão de um cão infernal. A aparição de um elemento sobrenatural lhe é assustadora, pois o faz duvidar da sua capacidade de percepção, ele não pode confiar em si” (PAGLIONE, 2013, p. 402).

---

intransigence of chaos, these same laws also gave rise to the dark, satanic mills and sprawling slums that blighted industrial Europe and America during this period. Man's shaping mind, which had set out to build Jerusalem in England's green and pleasant land, had built Tom-all-Alone's instead. And from the dark and terrible slums of Tom-all-Alone's there sprang a new kind of crime – impersonal, anonymous – that required for the first time great hordes of impersonal, anonymous policemen for its detection, policemen who, simply by undertaking to solve these crimes, became themselves unwilling dwellers in the slums that reason had built. If, then, the detective was a metaphor for the nineteenth century's faith in man's problem-solving abilities, he was just as importantly a symbol of growing nineteenth-century disillusionment with reason as a meaningful response to the human condition.

Há uma sequência imageticamente rica, quando Holmes, a um passo de acreditar nos traços sobrenaturais do mistério, discute com o Watson, que permanece firme em seu ceticismo. Ambos são filmados em contraposição, em diferentes planos, numa composição que evidencia como estão operando, neste momento, em formas distintas do saber.

**Imagem 19 - Dr. Watson e Sherlock Holmes**



**Fonte: Captura de tela de *Sherlock* (BBC, 2012, Episódio 2).**

O episódio se desenrola sobre esse embate entre as explicações lógicas e as sobrenaturais. Conforme Todorov (2004), a ambiguidade é característica fundante da narrativa fantástica, na qual se promove uma hesitação entre duas formas de ver o mundo, uma que segue as leis naturais e outra que obedece àquelas que integram um universo desconhecido, sobrenatural. Ao final do episódio, com a explicação de que as visões dos cães infernais se deviam à ingestão 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). Temos, enfim, um caso de sobrenatural explicado.

Outro exemplo é uma das obras-primas de Hitchcock: *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958). O investigador aposentado John “Scottie” Ferguson (James Stewart) é contratado para investigar o que está acontecendo com Madeleine Elster (Kim Novak), supostamente possuída por um espírito. Apesar de seu ceticismo, John resolve ajudar. Ao longo do filme, Hitchcock brinca com a sugestão do sobrenatural, que passa, além da incorporação espiritual, por sequências em que Madeleine hipoteticamente desaparece de um quarto de hotel e até mesmo retorna da morte.

Ao encontrar uma suposta sócia da personagem (que, na verdade, é a própria), Scottie fica obcecado em deixá-la idêntica a Madeleine. Na primeira vez em que a misteriosa mulher surge transformada, há um quê de fantasmagórico na cena, como se Madeleine voltasse do mundo dos mortos.

**Imagem 20 - *Um corpo que cai***



**Fonte: Captura de tela de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958).**

Conforme Malmgren (2001), alguns autores problematizam a ideia de que a narrativa criminal deve se opor às histórias fantásticas e trabalham com a adição de uma Superordem à Ordem natural das coisas – ou seja, pressupõem a existência de um plano fantástico que explica (ou confunde ainda mais) os mistérios do nosso mundo cotidiano. Segundo Malmgren (2001), romances como *Os nove alfaiates* (*The nine tailors*, 1934), de Dorothy L. Sayers, *The tiger in the smoke* (1952), de Margery Allingham, e *Um gosto por morte* (*A taste for death*, 1986), de P. D. James, são bons exemplos.

Nesse sentido, destacamos também os contos de mistério de Borges, que apresentam uma atmosfera onírica em que é difícil distinguir o que de fato acontece e o que transcende o plano da realidade. Por isso mesmo, a solução do enigma passa ao largo de uma investigação racional. Sobre o conto *O jardim de caminhos que se bifurcam* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941), Andréa Lúcia Padrão escreve:

Para Barrenechea (2000, p. 35), em “El jardín de senderos que se bifurcan” a suposta realidade do conto policial vê-se contaminada pela atmosfera inquietante que o invade, convertendo-se no símbolo de “nuestro destino de hombres perdidos en el universo”. Assim, ao contrário de Chesterton, que “presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la remplaza

luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (Borges, 1999, p. 20), em “El jardín de senderos que se bifurcan” as questões colocadas no plano metafísico permanecem como um mistério, que não é desfeito. (PADRÃO, 2007, p. 49).

Pelo menos um conto do escritor Rubem Fonseca também é interessante para se pensar essa relação: *Romance negro* (1992), que integra uma coletânea de mesmo nome. Na trama, um escritor de romances criminais revela ser um impostor que assassinou o verdadeiro. Explora-se, assim, o tema do duplo, que “[...] é um dos mais antigos da literatura de modo geral e particularmente do fantástico” (CAMARANI; TELAROLLI, 2008, p. 203). Além disso, o modo como Fonseca apresenta os personagens apela para algo de excepcional, notadamente na descrição do corpo da esposa do protagonista, que lembraria o de um lagarto (CAMARANI; TELAROLLI, 2008). Conforme Todorov (2004), a linguagem figurada é um dos recursos que anunciam o fantástico.

Na televisão, um marco importante no que concerne às relações entre a narrativa criminal e as formas de conhecimento que extrapolam a ciência é a série *The X-Files*. O programa se assume como uma ficção-científica, mas sem por isso deixar de ser detetivesca. Enquanto a agente Dana Scully personifica a racionalidade e o ceticismo do saber científico, o agente Fox Mulder encarna o investigador aberto a outras formas de conhecimento, que possibilitam a compreensão de fenômenos tidos como inexplicáveis. Os “arquivos X” são, de fato, aqueles que a ciência não dá conta de explicar e, por isso, são relegados a um departamento inferior e problemático do FBI, em que Scully e Mulder atuam.

Outra série dos anos 90 relevante nesse sentido é *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991; Showtime, 2017-presente). Na trama, o agente especial Dale Cooper (Kyle MacLachlan) é transferido para a pequena e pacata cidade que dá nome ao programa para investigar o assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee). Os métodos empregados pelo detetive fogem aos ortodoxos – mas, como vemos ao longo da série, são totalmente condizentes com a dimensão sobrenatural e irracional do mistério apresentado.

Uma das estratégias de Cooper para descobrir o assassino é o uso do próprio sonho como pista. Outro é o que ele chama de “método tibetano”: segundo o próprio, “[...] é uma técnica dedutiva que envolve coordenação mente-corpo operando em conjunto ao mais profundo nível de intuição”. Na prática, consiste em

tentar acertar, com uma pedra, uma garrafa de vidro, colocada ao longe; a cada tentativa, Cooper pronuncia o nome de alguém da cidade. Se ele erra, o personagem é inocente. Caso acerte, passa a ser suspeito. O fato de o método não ser científico e de não obedecer a certo padrão detetivesco não importa, afinal *Twin Peaks* problematiza a realidade que nos rodeia. Como seria possível utilizar métodos científicos para investigar algo que está para além da ciência, que ela não consegue prever e explicar? Posteriormente, descobrimos que o próprio pai de Laura era o assassino, mas ele só cometera o crime porque havia sido dominado por um antigo espírito do mal. Os eventos que ocorrem após a resolução do caso irão se aprofundar ainda mais nos elementos sobrenaturais, que costumam emergir em florestas e cavernas isoladas.

#### Imagem 21 - *Twin Peaks*



Fonte: Captura de tela de *Twin Peaks* (ABC, 1990, Episódio 15).

Podemos dizer que, enquanto *Twin Peaks* abraça, sem reservas, o sobrenatural, *True Detective* apenas sugere sua presença, deixando-a em aberto. Os símbolos que compõem as cenas dos crimes e os rituais mostrados na fita roubada de Billy Lee, em que os homens aparecem mascarados e realizam o sacrifício de Marie Fontenot, constituem-se como homenagens ao Rei Amarelo e envolvem também um misterioso lugar chamado Carcosa. Essa insinuação sobrenatural se junta aos planos abertos dos pântanos de uma insondável Louisiana (sobre a qual falaremos em breve), acompanhados da trilha sonora etérea e rústica de *True Detective*, em que um som penetrante parece cortar o ar, compondo um quadro no qual os recursos audiovisuais auxiliam na inserção de uma aura mística na série.

Tanto o Rei Amarelo quanto Carcosa fazem referência ao livro de Robert W. Chambers *O rei de amarelo* (*The king in yellow*), de 1895. Trata-se de uma coletânea de contos que giram em torno de uma peça de teatro de mesmo nome (da qual temos apenas alguns vislumbres), coletânea essa que leva seus leitores à loucura. Segundo Carlos Orsi, as “[...] histórias talvez se passem no fim do século XIX, ou em um futuro distópico imaginado pelo autor” (2014, p. 14). O livro de Chambers deu origem a toda uma “mitologia amarela” que viria a influenciar autores como H.P. Lovecraft, Stephen King, Neil Gaiman, Marion Zimmer Bradley e o próprio Pizzolatto (até mesmo Raymond Chandler escreveu um conto intitulado *O rei de amarelo*, sobre o assassinato de um músico de jazz). Chambers, por sua vez, também dialoga com textos anteriores para compor sua obra-prima: a Carcosa e outros termos por ele referenciados remetem aos trabalhos do escritor e jornalista estadunidense Ambrose Bierce, especialmente ao conto *Um habitante em Carcosa* (*An inhabitant of Carcosa*, 1891). Neste, um homem perdido num velho cemitério sonha em voltar para sua cidade, chamada Carcosa. No caso de Chambers, “[...] talvez Carcosa seja uma cidade em outro planeta, em outra dimensão ou, mesmo, uma estação espacial — algo sugerido pela afirmação de que suas torres aparecem ‘atrás’ da Lua” (ORSI, 2014, p. 17).

Orsi explica o porquê de a cor amarela ser tão importante para o livro de Chambers:

Na última década do século XIX, o amarelo, cor dos trajes do Rei que dá título a esta coletânea, era o matiz do pecado, da podridão, da decadência, da loucura — e, ao menos no mundo de língua inglesa, da literatura de vanguarda, a ponto de a principal revista literária de Londres, nos anos 1890, chamar-se *O Livro Amarelo*. Não era por acaso que o pecado, a doença e a arte moderna tinham a mesma cor: importados para a Inglaterra, os livros dos autores decadentes franceses vinham encadernados em amarelo. (ORSI, 2014, p. 11-12).

Assim, a metade final do século XIX é berço tanto da narrativa criminal racionalista de Poe (que surge, na verdade, pouco antes da metade do século, em 1841) quanto de obras que versavam sobre a loucura, como é o caso de *O rei de amarelo*.

Em nenhum momento, *True Detective* faz referência direta ao livro de Chambers – apenas a elementos que povoam o universo criado por ele. Segundo Pizzolatto, esse resgate se justifica porque *O rei de amarelo* trata de uma história que transforma todos em loucos, enquanto *True Detective* é composto por vários

relatos questionáveis, tanto pessoais quanto públicos (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014). Assim, para o *showrunner*: “[...] tinha sentido [...] aludir, como uma possibilidade de subtexto, a um relato que supostamente produz demência naqueles que o leem ou, como prefiro ver, uma forma de conhecimento perturbado” (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014, p. 13, tradução nossa).<sup>43</sup> Assim, ele decidiu que, ao invés de adorar a Satã, os personagens de *True Detective* seriam devotos do tal Rei Amarelo. Pizzolatto conclui que a referência à obra de Chambers inaugurou mais camadas na série, de modo que o conceito de horror cósmico passou a fazer parte do universo dos personagens e da história (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014).

Podemos dizer de como a figura do Rei de Amarelo é ressignificada por Pizzolatto, que dá dinamicidade ao texto proposto por Chambers, mantendo essa tradicionalidade em movimento ao incorporá-la ao mapa de *True Detective*, da mesma forma que os outros autores fazem em suas obras. Como evidencia Ewert (1999), histórias detetivescas metafísicas podem apresentar casos em que personagens de outros universos invadem uma obra, assim como o próprio autor invade o mundo de um livro (vide *À beira da loucura*). É um momento em que as viagens pelo arquipélago textual tornam-se, por assim dizer, mais aparentes.

Apesar disso, na visão de Pizzolatto, o sobrenatural não está presente em *True Detective*. Segundo ele: “Com certeza há momentos em que pressagiamos a presença do oculto, seja lá o que entendemos por isso, mas eu não diria que nada dele é sobrenatural” (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014, p. 12, tradução nossa).<sup>44</sup> Isso não nos impede de pensar, todavia, numa camada sobrenatural na série – assim como muitos fãs, críticos e pesquisadores o fazem (RÍOS, 2014a; DAVIS, 2014; SEASON..., 2015). Afinal, o significado textual varia conforme o lugar do leitor. Dizemos, assim, de um texto que se configura como a proposta de um conjunto de relações, que emerge no momento da leitura, não estando condicionada ao que foi determinado por seu autor. Ao ser lançado ao mundo, o texto se oferece para o leitor, não se sujeitando a nenhuma autoridade.

Uma leitura possível para entender os assassinos de *True Detective* abrange, além de toda a rede familiar envolvida, elementos sobrenaturais que se desenharam no horizonte da série. Sob esse viés, quem comandaria todo o esquema das mortes

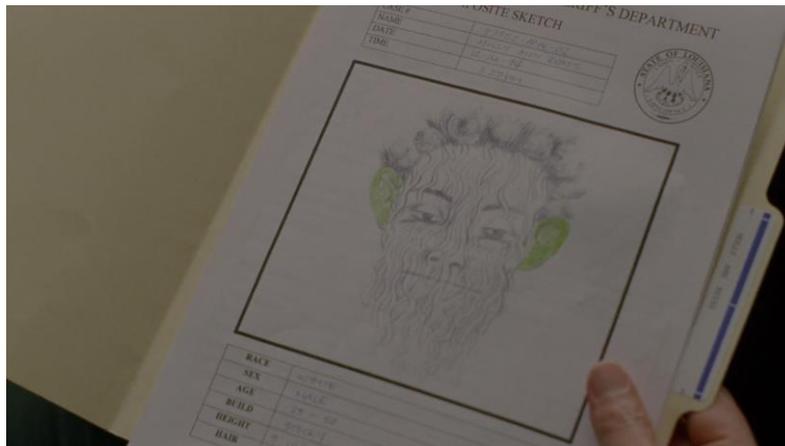
---

<sup>43</sup> [...] tenía sentido [...] aludir, como una suerte de subtexto, a un relato que supuestamente produce demencia en quienes lo leen o, tal y como yo prefiero verlo, una forma de conocimiento perturbado.

<sup>44</sup> Por supuesto hay momentos en los que se vaticina la presencia de lo oculto, entendamos lo que entendamos por ese concepto, pero yo no diría que nada de ello es sobrenatural.

nas cidades de Louisiana não seria Errol Childress e os outros, mas o Rei Amarelo. Errol não seria a ponta do *iceberg* da máfia familiar, mas apenas mais um fantoche dessa entidade sobrenatural. De partida, chama atenção a maneira como o retrato falado do personagem que descobrimos depois ser Errol tem um quê de místico: ele é chamado de “Monstro-espaguete de orelhas verdes”, conforme a descrição de uma vítima, e sua imagem lembra criações da mitologia de Lovecraft.

### Imagem 22 - Retrato falado do Monstro-espaguete



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Mesmo a imagem de Reggie Ledoux, quando este é apresentado em *The locked room*, surge aberrante justamente por não ser exatamente humana. Reggie é retratado em seu esconderijo, onde cozinha drogas, usando uma máscara de gás. A intenção de Pizzolatto era dar a ele uma aparência animalésca assustadora - no caso, a de um inseto:

[...] lembro que a inspiração nasceu dos quadros em que “El Bosco” [como é conhecido na Espanha o pintor holandês Hieronymus Bosch] retrata o inferno e um mundo monstruoso e decadente; e também por imagens das máscaras que usavam os médicos para se proteger da peste durante a Idade Média e nos séculos posteriores (essas máscaras com um grande nariz de bico). Também nos inspiramos nas máscaras antigas da Primeira Guerra Mundial. Todas elas são como de outro mundo: dão aos seres humanos um aspecto mais parecido com o de um inseto. Essas máscaras pontiagudas são muito, muito estranhas, então queríamos uma máscara de gás que lembrasse a probóscide de um mosquito. (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014, p. 17, tradução nossa).<sup>45</sup>

<sup>45</sup> [...] recuerdo que la inspiración nació de los cuadros en los que el Bosco retrata el infierno y un mundo monstruoso y caído; de eso, y de imágenes de las máscaras que llevaban los médicos para protegerse de la peste durante la Edad Media y en los siglos posteriores (esas máscaras con una larga nariz de pico). También nos inspiramos en las máscaras antiguas de la Primera Guerra Mundial. Son todas como de otro mundo: dan a los seres humanos un aspecto más similar al de un insecto.

### Imagem 23 - Máscara de Reggie Ledoux



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 3).

### Imagem 24 - Máscara médica de proteção contra a peste



Fonte: MÉDICO..., s.d.

Esas máscaras puntiagudas son muy, muy chungas, así quería una máscara de gas que recordara a la probóscide de un mosquito.

**Imagem 25 - Soldados usando máscara de gás na Primeira Guerra Mundial**



**Fonte: PRUSZEWICZ, 2015.**

Ao longo da série, diversos acontecimentos parecem sugerir a presença de algo transcendental, que estaria amaldiçoando os personagens e os lugares que frequentam. Há pequenos sinais que ilustram a existência de uma força que não está localizada, mas parece se espalhar, como que levada pelo ar. Um exemplo diz respeito às filhas de Marty. A primogênita, Audrey (Madison Wolfe), apresenta um comportamento sexual preocupante para seus pais. Marty descobre que, durante uma brincadeira, ela montou um cenário de estupro, em que cinco bonecos cercam uma boneca sem roupas, deitada no chão – o que se assemelha ao ritual gravado na fita VHS, em que temos cinco homens e uma vítima. Em *The secret fate of all life*, há uma sequência – que serve de interlúdio para a passagem dos anos – na qual Audrey e a irmã brincam no jardim de casa. Ela rouba a coroa de brinquedo de Maisie (Meghan Wolfe) e depois a atira no galho de uma grande árvore – logo fazemos a associação com a árvore em que Dora foi encontrada, e a coroa poderia servir de metáfora tanto para o Rei Amarelo quanto para a galhada encontrada na cabeça da vítima.

Curioso também é observar que um quadro pendurado na parede do quarto de Marty e Maggie apresenta as mesmas flores pintadas na parede do hospício em que está internada Kelly Reider (December Ensminger), a menina salva do cativeiro de Reggie e DeWall. Da mesma maneira, a cabeça de um alce pendurada na parede de um escritório da delegacia de polícia, exatamente quando se discutia o caso de Marie Fontenot (a menina da fita VHS), que depois se descobriria estar

acobertado pelos Childress, não parece gratuita, fazendo referência à galhada de Dora.

#### Imagem 26 - Galhadas



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Na caçada final a Errol, finalmente somos apresentados à tão falada Carcosa: um sombrio labirinto em ruínas, recheado de ossadas e esculturas de galhos. Lá, Rust é guiado pela voz de Errol (como se fosse o próprio Minotauro da mitologia grega, esperando para matar suas presas no labirinto da Ilha de Creta), que ecoa de forma fantasmagórica, sobre-humana e onipresente, até uma câmara onde está um totem do Rei Amarelo.

#### Imagem 27 - Rei Amarelo



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 8).

Neste momento, Rust é tomado por mais uma visão: um buraco negro se abre no teto da caverna de Carcosa, engolindo várias estrelas negras (que haviam sido

mencionadas por Reggie e que aparecem no livro de Chambers). Podemos encarar a visão como um devaneio inoportuno de Rust (que sofre desse problema) ou como um delírio causado pela atmosfera cósmica de Carcosa. As visões que assombram Rust se constituem como um tipo de pista falsa, ao borrar constantemente seu entendimento da realidade e sua percepção do que acontece ao seu redor. Por mais que ele afirme saber diferenciar o que é ilusão e o que é realidade, a irrupção das alucinações sempre lhe causa grande impacto, congelando sua ação e desviando seu foco.

Quando acompanhamos a narrativa pelos olhos de Rustin, observamos alguns devaneios que não ficam claros serem alucinações ou efeitos sobrenaturais. Como Rustin tem um histórico com drogas, temos uma base que nos leva a crer que há uma máscara fantasiosa no que enxergamos. Porém, como a narrativa trata de fanatismo religioso e paganismo, a dúvida sobre o sobrenatural é vívida. (FRIEDRICH, 2016, p. 285).

Em 2012, o detetive garante que suas alucinações cessaram depois de muito tempo longe das drogas. O que explicaria, então, essa visão em Carcosa, fenômeno que o dispersa e permite o ataque quase mortal de Errol? Tais devaneios se juntam a outros elementos da série (como as cenas de crime fantasmagóricas) que promovem uma mistura entre realidade e fantasia, como num pesadelo gótico (BIRON; GIBSON, 2015).

#### Imagem 28 - Céu de Carcosa



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 8).

Bastante sintomático sobre a abertura de sentidos da série é que, em nenhum momento, há um discurso conclusivo que sirva para explicar os acontecimentos. Além da ausência de respostas sobre quem eram os cinco homens mascarados no

ritual, a mais importante, sem dúvida, é: quem era o Rei Amarelo? Nenhum dos policiais sequer menciona a entidade ao final, deixando o enigma aberto a interpretações múltiplas. 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. É como se, para uma parcela dos fãs de *True Detective*, ainda devessem prevalecer certas características mais comumente associadas à narrativa criminal formal, em que os grandes vilões – que são a ambiguidade, a duplicidade, a polissemia e o *nonsense* – são derrubados, e nos satisfazemos em vê-los cair (MALMGREN, 2001). Por outro lado, se o personagem borgiano Dunraven está certo e a resolução de um enigma é sempre inferior a ele próprio, já que “o mistério faz parte do sobrenatural e até mesmo do divino; a solução, da arte de fazer truques” (BORGES, 1996b, p. 99), conservar uma aura enigmática ao final tende a ser mais fascinante.

O labirinto que leva ao criminoso ao final de *True Detective* é um símbolo da dinâmica da narrativa criminal, baseada em dúvidas, vários caminhos para seguir e uma possível saída para resolver o impasse. Para Corretger e Burian, o labirinto se configura como um tropo central da ficção audiovisual contemporânea, incluindo a televisão. As autoras veem o labirinto como

[...] um paradigma que se desenvolve como motivo, mas também, e sobretudo, como estrutura narrativa, projeção discursiva e, posteriormente, como forma emblemática da construção do mundo fictício e da situação do espectador na produção televisiva e cinematográfica atual. Desse ponto de vista, no labirinto se apresentam questões-chave como a fragmentação irresolúvel do sujeito, o gosto pela complexidade narrativa, a inconsistência da realidade com a subsequente desmaterialização dos corpos que a habitam, ou a autorreferencialidade do dispositivo ficcional, condenado a construir um mecanismo para a jornada eterna do espectador, cuja resolução está exposta em sua própria abordagem. (CORRETGER; BURIAN, 2011, p. 46, tradução nossa).<sup>46</sup>

Segundo as autoras, as séries televisivas alinhadas a essa proposta trabalham com elementos clássicos da narrativa labiríntica, quando seguimos os personagens por locais inóspitos, como túneis subterrâneos escuros e grandes extensões desertas – ou, no caso de *True Detective*, o próprio labirinto macabro de

<sup>46</sup> Desde este punto de vista, en el laberinto se declinan cuestiones clave como la fragmentación irresoluble del sujeto, el gusto por la complejidad narrativa, la inconsistencia de la realidad con la subsiguiente desmaterialización de los cuerpos que la habitan o la autorreferencialidad del dispositivo ficcional, abocado a construir un mecanismo para el periplo eterno del espectador cuya resolución está expuesta en su propio planteamiento.

Carcosa, numa vasta e erma Louisiana –, e percorremos impasses narrativos com vistas a encontrar uma verdade cuja revelação pode se mostrar desagradável.

Umberto Eco (1985) reconhece três tipos de labirinto: o grego, no qual não é possível se perder, pois logo se chega ao centro e, daí, à saída; o maneirista, no qual se “[...] encontra uma espécie de árvore, uma estrutura em forma de raízes com muitos becos sem saída. A saída é uma só, mas pode enganar. [...] Esse labirinto é um modelo de *trial-and-error process*” (ECO, 1985, p. 22); e o rizomático, no qual todo caminho pode se conectar com qualquer outro. Esse modelo “não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito” (ECO, 1985, p. 22).

Ewert (1999) associa o labirinto maneirista às técnicas detetivescas das histórias de autores como Christie, Sayers e mesmo Chandler, em que o investigador segue várias pistas falsas antes de encontrar a direção correta para desvendar o caso. Porém romances como *O nome da rosa* (*The name of the rose*, 1980), do próprio Eco, seriam exemplos da estrutura rizomática de labirinto, em que a maneira clássica para se investigar um problema não é suficiente, e o mistério não é totalmente resolvido.

Por um lado, diríamos que também *True Detective* se apresenta à imagem do labirinto em forma de rizoma, uma vez que muitas perguntas permanecem sem resposta e a sensação é de que não se chega à formulação de uma verdade ao final. Mesmo se ignorarmos a possível dimensão sobrenatural, há de se destacar que o universo diegético da série termina confuso e enigmático, o que é sintoma da ausência de certezas. Tal condição envolve não só a ideia de que o discurso do detetive é apenas mais um, mas perpassa o próprio modo de narrar da série, em que temos, basicamente, dois pontos de vista, nem sempre coincidentes, tentando relatar uma história. Perde-se, por conseguinte, a consensualidade que advém da ideia de uma História única e totalizante, guardião de uma versão última dos fatos.

A formação rizomática, já explorada como linguagem metafórica em *True Detective*, também é convocada por Corretger e Burian (2011) para analisar a narrativa de séries atuais, com implicações próximas às do labirinto em forma de rizoma de Eco. Para as autoras, as ficções seriais labirínticas evidenciam como a verdade que perseguem é justamente o que lhes falta. As certezas não existem, e as tramas apresentam um centro difuso e indeterminável, além de uma ramificação infinita. Conforme Corretger e Burian:

Seguindo as premissas enunciadas por Deleuze e Guattari, poderíamos afirmar que essas séries propõem uma viagem, em certa maneira livre, que retoma os princípios rizomáticos: possibilidade de conexão múltipla de cada ponto (qualquer ponto da série pode ser conectado com outro); heterogeneidade dos componentes do sistema (as conexões podem se estabelecer através de elementos muito diversos, que não têm por que ser da mesma natureza); multiplicidade sem unidade geradora (relatos repletos de linhas de fuga que provocam mudanças na sua natureza: viagens no tempo que geram novas temporalidades em *Lost* e *Heroes*; reviravoltas do relato em *24 horas*); ruptura a-significante (quando o rizoma se rompe – se interrompe – sempre começa de novo); cartograficidade (o mapa pode ser conectado e desmontado em todas as suas dimensões, está suscetível de ser modificado constantemente. Daí a mutabilidade constante e as mudanças de ponto de vista de todas essas séries). (CORRETOGER; BURIAN, 2011, p. 51, tradução nossa).<sup>47</sup>

Diante de tais considerações, podemos assinalar a sutil conexão entre diversos pontos de *True Detective* (como as pistas sobre a suposta onipresença do Rei Amarelo); a relevância das viagens temporais (não aos moldes da ficção-científica, mas de *flashbacks* e *flashforwards*); e os embates entre pontos de vista, que ocasionam a constante reconfiguração da verdade na narrativa (no conflito de opiniões de Marty e Rust ou destes com a dupla que os interroga, por exemplo).

Por outro lado, *True Detective* poderia ser relacionado à noção do labirinto maneirista. Afinal, os detetives, a princípio, cometem erros e se perdem, mas aos poucos encontram um caminho e chegam, de fato, ao criminoso que assassinou Dora. Por mais que haja toda uma rede invisível envolvida, a captura de Errol representa uma saída desse labirinto – ainda que outro pareça se desenhar no horizonte.

Seguindo esse caminho tortuoso, somos levados a explorar uma faceta de *True Detective* que vai na contramão do que diz Roger Caillois:

O valor do romance detetivesco pode ser perfeitamente definido pela afronta à razão e à experiência presentes em seu ponto de partida, e quanto mais ou menos completo e credível é o modo como tanto a razão quanto a experiência são satisfeitas por sua conclusão. No fim das contas, o

---

<sup>47</sup> Siguiendo las premisas enunciadas por Deleuze y Guattari, podríamos afirmar que esas series proponen un recorrido en cierta manera libre que retoma los principios rizomáticos: posibilidad de conexión múltiple de cada punto (cualquier punto de la serie puede ser conectado con otro); heterogeneidad de los componentes del sistema (las conexiones se pueden establecer a través de elementos muy diversos, que no tienen por qué ser de la misma naturaleza); multiplicidad sin unidad generadora (relatos repletos de líneas de fuga que provocan que su naturaleza cambie: viajes en el tiempo que generan nuevas temporalidades en *Lost* y *Heroes*; torsiones del relato en *24*); ruptura asignificante (cuando el rizoma se rompe –se interrumpe- siempre vuelve a empezar); cartograficidad (el mapa es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, susceptible de ser modificado constantemente. De ahí la mutabilidad constante y cambios de punto de vista de todas estas series).

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, grifos nossos, tradução nossa).<sup>48</sup>

A história do Rei Amarelo, que termina aberta e inexplicável, não apresenta a redução do “impossível para o possível”: o sobrenatural sugerido por essa dimensão da série nunca se torna natural, jamais é normalizado. Não somos levados a concluir que, por exemplo, o Rei de Amarelo era simplesmente o chefe de uma gangue que se vestia nessa cor e promovia reuniões numa casa chamada “Carcosa”. São várias as explicações plausíveis para a presença dessa monstruosa figura, e algumas das mais intrigantes não indicam uma eliminação do sobrenatural por meio de elucidações mundanas.

A nosso ver, o Rei Amarelo poderia ser uma entidade a assombrar Louisiana, transformando homens como Errol em seus fantoches. Isso explicaria as estranhas coincidências sobre as filhas de Marty e as flores semelhantes no quadro em seu quarto e no hospício: é como se o Rei Amarelo pairasse de forma onipresente sobre todos os lugares, deixando esses rastros de sua atuação. Como diz Lovecraft:

O verdadeiro conto de horror<sup>49</sup> tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado. (LOVECRAFT, 1987, p. 4-5).

A partir de Lovecraft, Ríos destaca que *True Detective* sugere

[...] a presença titânica de um poder devastador que ameaça toda a ordem da região desde tempos imemoriais (nível cósmico), de um horror mundano que assedia corpos infantis e comunidades frágeis (nível político) e de uma força obstinada incontrolável que limita e encurrala as vaidades da consciência (nível psicológico). (RÍOS, 2014a, p. 38, tradução nossa).<sup>50</sup>

<sup>48</sup> The value of a detective novel can be quite neatly defined by the affront to reason and experience contained in its point of departure, and the more or less complete and believable way that both reason and experience are satisfied by its conclusion. At bottom, the unmasking of a criminal is less important than the reduction of the impossible to the possible, of the inexplicable to the explained, of the supernatural to the natural.

<sup>49</sup> A tradução da versão em português do texto de Lovecraft é falha. No original, “weird tale” é erroneamente traduzida pela vaga expressão “conto de horror”. O melhor seria “conto *weird*” ou mesmo “conto do estranho”.

<sup>50</sup> [...] la presencia titánica de un poder devastador que amenaza toda región de orden desde tiempos inmemoriales (nivel cósmico), de un horror mundano que asedia los cuerpos infantiles y las

No que diz respeito a esse nível cósmico que assola a região há tempos, muito significativo é o mesmo *travelling* que destacamos sobre os cenários de *True Detective* após a morte de Errol. A câmera passeia pelo alto sobre os diversos locais, como se tudo observasse e avaliasse, enquanto a insinuante trilha sonora compõe um clima latente de horror – a imagem que fica é de uma criatura que sobrevoa Louisiana, espalhando o medo. O Rei Amarelo continuaria à solta.

Seja sob uma interpretação que destaque os traços sobrenaturais da série, seja sob uma que os recuse, é possível dizer que a Louisiana de *True Detective* é, essencialmente, assombrada. Mais do que mero pano de fundo, as intrigantes paisagens que percorremos ajudam a contar a trama e a revelar a perversidade invisível que está à espreita a cada esquina, a cada bosque isolado.

### 4.3 O grande gueto

Observando a paisagem de Louisiana pela janela do carro, o texano Rust se mostra meio incrédulo: “As pessoas daqui... Parece que nem sabem que existe um mundo lá fora. É como se vivessem na porra da lua”. Marty tenta dialogar, dizendo que “há vários tipos de gueto no mundo”. Ao que Rust retruca: “É tudo um gueto, cara. Uma sarjeta gigante no espaço sideral”. É a primeira vez em que se faz referência direta a um importante personagem de *True Detective*: o estado de Louisiana.

O cenário é muito mais do que pano de fundo na série. A forma como o diretor Fukunaga explora as paisagens de Louisiana funciona como metáfora para dizer do estado de ânimo dos personagens, numa fusão entre mundos interiores e exteriores que remete, em certa medida, ao expressionismo. É impossível pensar em Marty, Rust, Maggie, Errol e os outros personagens sem associá-los ao meio em que vivem: é como se eles se amalgamassem com Louisiana e dela não pudessem ser desassociados – tal como é ilustrado na abertura da série. Em entrevista, o criador da abertura, Patrick Clair, explica:

---

comunidades más fráguas (nivel político) y de una fuerza volitiva incontrolable que ciñe y arrincona las vanidades de la consciencia (nivel psicológico).

Visualmente, fomos inspirados por duplas exposições fotográficas. Retratos fragmentados, criados pelo uso de figuras humanas como janelas para paisagens parciais, o que serviu como uma ótima maneira de mostrar personagens que são marginalizados ou divididos internamente. Fazia sentido, para a abertura, traçar retratos dos personagens principais a partir do lugar em que viviam. Isso se tornou um modo gráfico de fazer aquilo que o programa faz dramaticamente: revelar personagens através do lugar. (HALL, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>51</sup>

### Imagem 29 - Abertura de True Detective



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Temos, assim, personagens formando paisagens e paisagens formando personagens, numa relação de mútua dependência, ainda que não necessariamente harmônica.

A natureza semisselvagem da Louisiana da série é envolta num clima de mistério e, longe de ser convidativa e bucólica, parece esconder horrores. O fato de os crimes acontecerem em locações campestres e apresentarem uma composição na qual a relação entre assassino, vítima e natureza é fundamental (basta se lembrar da árvore e das esculturas feitas de galhos) evidencia um retorno do homem à natureza que nada tem de paradisíaco, triunfal ou escapista. Não por acaso,

<sup>51</sup> Visually, we were inspired by photographic double exposures. Fragmented portraits, created by using human figures as windows into partial landscapes, served as a great way to show characters that are marginalized or internally divided. It made sense for the titles to feature portraits of the lead characters built out the place they lived. This became a graphic way of doing what the show does in the drama: reveal character through location.

passos importantes da investigação de Marty e Rust culminam no distanciamento da civilização urbana rumo ao coração das trevas da natureza: o rancho de prostitutas na floresta, a igreja montada em campo aberto, o laboratório dos Ledoux, a escola tomada pela vegetação, a casa de Errol, o labirinto de Carcosa.

### Imagem 30 - Rumo à natureza selvagem



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Segundo Pizzolatto (que nasceu em New Orleans e cresceu em Lake Charles, cidades de Louisiana), o título do piloto de *True Detective*, *The long bright dark*, faz referência ao fato de que, por trás da luminosidade que comumente é associada à Louisiana (pela religiosidade e pelo clima ensolarado), permanece um lado trevoso (POR DENTRO..., 2014a). Em entrevista, Lamar White Jr. (2014) comenta como a Louisiana de *True Detective* (e também do romance de Pizzolatto, *Galveston*, de 2010, lançado no Brasil pela Editora Intrínseca), é arenosa, suja, pobre e mesmo gótica. Assim, White Jr. questiona se Pizzolatto teria a intenção de desnudar a região, ao que o *showrunner* responde:

Acredito que a resposta que eu daria é que estou interessado em desmitificar e ver um lugar e suas pessoas de forma clara, e que essa compulsão é a única maneira de honrar qualquer coisa, a única maneira de honrar a realidade, para tentar vê-la nua e crua e, então, amá-la ou não.

Você verá as mesmas paisagens, mais ou menos, que eu atravesso em *Galveston*, e esses são todos os lugares que conheço de onde vivi e viajei. Mas lembre-se de que apenas fotografamos o que estava lá. Nós não construímos nenhuma casa ou refinaria, e ficamos numa região circunscrita (da mesma forma que os detetives). (WHITE JR., 2014, s/p, tradução nossa).<sup>52</sup>

Percebe-se como Pizzolatto tinha interesse em retratar outra faceta de Louisiana, menos luminosa e mais desoladora e depressiva, movimento semelhante ao do *noir* clássico, que mostra a podridão de cidades glamorosas como Los Angeles ou iluminadas (em vários sentidos) como Paris.

Essa soturna Louisiana dá a ver, assim, dimensões que muitos preferem ignorar. Na visão de Tavares:

Louisiana é um estado anômalo nos EUA, com influência francesa, caribenha, negra, tudo misturado. É a pátria dos vampiros e bruxas de Anne Rice, e locação de muitas histórias de vudu e feitiçaria. Curiosamente, há poucos negros em *True Detective*. O satanismo que campeia naquelas quebradas escondidas no mato é um satanismo do “white trash”, o lixo humano branco, geneticamente deformado por séculos de semi-incesto dos miseráveis, misturado à mentalidade sádica e torturadora dos lordes escravagistas. E instituído por uma organização que envolve xerifes, políticos, pastores evangélicos; é “o lado tenebroso da Força”, o retrato-de-dorian-gray onde se acumulam todos os crimes e pecados de uma América que se exhibe ao mundo limpa, imaculada, conservadora e cristã. Quem sabe o mal que se oculta no coração dos homens? (TAVARES, 2014b, s/p).

Louisiana guarda uma história sombria, que remete à escravidão, ao racismo e à Guerra Civil estadunidense (1861-1865). Como lembra Tavares, “[...] o Sul dos EUA é muito comparado ao Nordeste brasileiro: uma região agrária, com grandes proprietários de terra, com escravos, que aos poucos ficou para trás de outra região, mais industrializada, mais moderna, mais urbana” (2015, s/p). Atualmente, podemos dizer que o estado ainda sofre as consequências desse passado, que se reflete, por exemplo, nos altos índices de pobreza e no sistema deficiente de educação (WALSH, 2015). Em 2005, Louisiana foi o estado mais atingido pelo furacão Katrina, que devastou, especialmente, a região metropolitana de New Orleans – *True Detective* faz referência direta ao ocorrido, quando Rust diz suspeitar que o

---

<sup>52</sup> I guess the answer I would provide is that I am interested in de-mystifying and seeing a place and people clearly, but that I see such a compulsion as the only way we honor anything, the only way we honor reality, to attempt seeing it unvarnished and then to love it or not. You’ll see the same landscape more or less that I traversed in *Galveston*, and these are all the places I knew from where I lived and traveled. But remember that we just photographed what was there. We didn’t build any houses or refineries, and we stayed in a localized region (the same way the detectives do).

assassino matara muitas pessoas na época do desastre, aproveitando-se das altas taxas de mortos e desaparecidos para maquiar sua atuação.

O persistente trauma do Katrina pode ajudar a explicar porque Louisiana, particularmente o sul de Louisiana, veio a ocupar uma grande parte da imaginação estadunidense recente, especialmente na televisão, e também porque *True Detective* cativou os telespectadores. Outros dois programas da HBO, *True Blood* e *Treme*, são locados lá, assim como foi a [...] terceira temporada de *American Horror Story*, do FX, intitulada *Coven*. Essa região, magnificamente dilapidada – a cada ano mais preocupada com furacões, com a erosão da perfuração de petróleo das zonas úmidas de proteção e com as construções afundando em argila – é **o limbo terreno perfeito para encenar o drama elementar de *True Detective***. (YOUNG, 2014, s/p, grifos nossos, tradução nossa).<sup>53</sup>

Esse cenário, assim, parece duplamente castigado: pela ação da humanidade, com sua exploração industrial e seu descuido com os problemas sociais; e pelas obras da natureza, que devastam a região. É nesse estado de insegurança que desfilam, assim, as incertezas fundamentais da trama de *True Detective*.

A história sombria de Louisiana, brevemente esboçada aqui, pode ser relacionada ao chamado *southern gothic* ou “gótico sulista”. Segundo Tavares, a região é gótica “[...] pelo fatalismo, pela visão quaderniana do mundo como uma caatinga áspera e pedregosa sob um sol assassino (há um gótico noturno e um gótico ensolarado – como o gótico-mangue de Anne Rice, que pode ser tropical sem deixar de ser tenebroso)” (TAVARES, 2015, s/p). O gótico sulista tem representantes como os escritores William Faulkner, Flannery O’Connor, Harper Lee, Barry Hannah e Zora Neale Hurston e é originário da região sul dos Estados Unidos. Segundo Molly Boyd, trata-se de um tipo de narrativa de ficção caracterizado por cenas e personagens grotescos, o estudo de condições psicológicas anormais, o humor negro, a violência e uma sensação de alienação e futilidade (BOYD, 2002). Conforme MO Walsh (2015), seus autores têm propriedade sobre o que falam, pois conhecem a cultura local, a terra e o modo de ser das pessoas, uma vez que nasceram e viveram ali (tal qual Pizzolatto). Esse tipo de literatura apresenta

---

<sup>53</sup> The lingering trauma of Katrina may help explain why Louisiana, particularly southern Louisiana, has come to occupy such a broad swath of the American imagination of late, especially on television, and also why *True Detective* has taken such a hold on viewers. Two more HBO shows, *True Blood* and *Treme*, are set there, as was FX’s [...] third installment of *American Horror Story*, called *Coven*. This gorgeously dilapidated region – every year more worried away by hurricanes, the oil-drilling erosion of protective wetlands, and sinking clay foundations – is the perfect earthly limbo for staging *True Detective*’s elemental drama.

histórias habitadas por personagens cuja brutalidade está relacionada à vida dura na região e, por isso, são tratados com empatia e verdade; a paisagem é importante, já que “[...] o mundo natural está vivo e bem na ficção sulista, e é considerado gótico por sua ampla influência sobre os personagens e suas ações. E é verdade: o calor do sul estadunidense é, de fato, opressivo, e tudo com uma boca [...] pode morder” (WALSH, 2015, s/p, tradução nossa);<sup>54</sup> a violência constitui um tema recorrente, seja na forma de estupro, assassinato ou na atuação de forças da natureza (WALSH, 2015).

Pizzolatto conta que, durante a escrita do roteiro de *True Detective*, percebeu o quão pertinente era a conexão entre a *weird fiction* – termo usado livremente para englobar fantasia, ficção supernatural e contos de horror que tratam do estranho, incluindo temas como ocultismo e satanismo (CLUTE; GRANT, 1997, p. 1000) – e o gótico sulista, “[...] cujas visões de horror cósmico nos levam, por sua vez, até o gênero *noir* e ao *pulp*” (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014, p. 12-13, tradução nossa).<sup>55</sup> Adrian Van Young destrincha a importância do horror cósmico a esse respeito:

Muito tem sido feito a partir das conexões entre *True Detective* e a tradição do horror gótico, da qual a história de Bierce [*Um habitante em Carcosa*] é um dos primeiros exemplos, e com razão. Mas o que tem sido amplamente esquecido é que o gênero horror cósmico – enraizado, como tal, na posição subalterna da humanidade na hierarquia do universo – está profundamente entrelaçado com as características da paisagem física e cultural de Louisiana. Compreender a relação de longa data entre o calcanhar da chamada “bota suja” e o existencialismo niilista do horror cósmico pode nos fornecer uma chave para desvendar o programa, ajudando-nos a entender do que se trata. (YOUNG, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>56</sup>

Certamente, o mapa desenhado por Pizzolatto tem como uma de suas bases o fato de todas essas histórias, do gótico sulista à *weird fiction*, passando pelo horror cósmico e o *noir*, enfatizarem o cenário, a paisagem: enquanto a *weird fiction* (e eventualmente, o gótico sulista) trata de um horror cósmico que se espalha como ar pelo ambiente, o *noir* nos remete quase automaticamente a grandes cidades,

<sup>54</sup> [...] the natural world is alive and well in southern fiction and deemed gothic by its pervasive influence on the characters and their actions. And it's true: the heat of the American south is indeed oppressive, and everything with a mouth [...] can bite.

<sup>55</sup> [...] cuyas visiones de horror cósmico nos llevan a su vez hasta el género negro y al pulp.

<sup>56</sup> Much has been made of the connections between *True Detective* and the cosmic-horror tradition, of which Bierce's story is an early example, and rightly so. But what's largely been missed is that the cosmic-horror genre—rooted, as it is, in humankind's subprime position in the pecking order of the universe—is deeply entwined with the character of Louisiana's physical and cultural landscape. Understanding the long-standing relationship between the heel of the so-called “dirty boot” and cosmic horror's existential nihilism can furnish us with a key for unlocking the show, helping us make sense of what it's up to.

sombrias, sujas, corruptas e opressivas. Na verdade, antes mesmo do *noir*, a cidade e as histórias detetivescas estiveram diretamente relacionadas, em sua própria gênese.

#### **4.3.1 Na multidão**

O surgimento da narrativa criminal especificamente detetivesca se confunde com a expansão das cidades da Europa no século XIX, após a Segunda Revolução Industrial (REIMÃO, 1983), quando ocorre a explosão demográfica de capitais como Londres e Paris. Como bem resume Paulo Sesar Pimentel:

De certo modo, o romance policial está ligado às revoluções que demandaram no êxito [sic] [êxodo] rural. Quanto maior a cidade, maiores os crimes e, paralelo a isso, a existência de criminosos de toda laia. A existência incógnita permite aos desejos mais profundos, escondidos e violentos, se manifestarem. Além disso, as condições sociais enfatizam desigualdades e criam as anomalias sociais. Forma-se assim “a cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas”. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14) (PIMENTEL, 2014, p. 681).

É nesse período de nascimento das grandes metrópoles que a multidão ganha as ruas e “[...] o outro não é mais apenas um vizinho amistoso, mas é visto, muitas vezes, como um mistério perigoso e ameaçador” (MAGDALENO, 2007, p. 9). Helmut Heissenbüttel observa que “[...] o ordinário, o cotidiano enredamento de pessoas com lugares, ainda hoje parece ser uma das características mais proeminentes do gênero” (1983, p. 86, tradução nossa).<sup>57</sup>

Simultaneamente, a consolidação dos jornais impressos contribui para a maior circulação das notícias e para o conhecimento dos crimes que tinham lugar na cidade. Segundo Nelson Traquina (2005), o jornalismo como o conhecemos tem suas origens no século XIX, quando se dá o desenvolvimento da imprensa como a primeira mídia de massa. Durante o período, os jornais se expandiram rapidamente, formando profissionais que objetivavam fornecer informação, e não propaganda (TRAQUINA, 2005). Com a popularização crescente da mídia jornalística, que culminaria no período conhecido como “era de ouro dos jornais” (1890-1920), as notícias se disseminavam mais facilmente entre a população, que ficava sabendo dos crimes ao seu redor e dos sujeitos envolvidos.

<sup>57</sup> [...] the ordinary, the everyday entanglement of people with places, still appears today to be one of the most prominent characteristics of the genre.

Não à toa, a mídia impressa povoa as histórias de Dupin e de outras narrativas criminais do início do século XX. É lendo uma edição vespertina da *Gazette des Tribunaux* que Dupin e seu amigo tomam conhecimento dos crimes na Rua Morgue; já em *O mistério de Marie Rogêt*, o detetive soluciona o crime acompanhando os vários jornais que circulavam com diferentes versões e opiniões sobre o caso. Nas tramas de Sherlock Holmes, por sua vez, tanto o famoso investigador quanto o Dr. Watson sempre estão lendo jornais – muitas vezes para criticar a cobertura da imprensa.

Trata-se de mudanças que transformam o imaginário social da época, quando as pessoas passam a conviver com a maior frequência de certos tipos de crime, num ambiente marcado pelo anonimato e pela mistura social (PIMENTEL, 2014). O medo, característica fundamental das histórias criminais (FREITAS, 2007), passa a estar ligado a esse desconhecido, a um estranho que pode cometer um homicídio, um estupro, um roubo e se esconder na multidão e nos becos escuros das tão recentes aglomerações urbanas.

O crescimento da multidão anônima e misteriosa na cidade seria abordado por Poe um ano antes da primeira aparição de Dupin, com a publicação de *O homem da multidão* (*The man of the crowd*, 1840). No conto, o narrador relata a ocasião em que, após um longo período de convalescença, passa horas numa cafeteria admirando a multidão que fervilha pelas ruas de Londres. Tal qual um investigador, ele “[...] vai destacando cada tipo da multidão e pespegando-lhe uma característica, conferindo-lhe uma identidade, situando-o na estrutura social” (PECHMAN, 2001, p. 733-734). Em dado momento, fica intrigado ao observar um velho senhor, cuja expressão lhe parece indecifrável. Interessado em descobrir quem é o idoso e o que pretende fazer, o protagonista o segue pelas ruas. Durante horas, ele acompanha a intrigante figura por vários pontos da cidade, sem nada descobrir a seu respeito, concluindo que ele é “[...] o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o homem da multidão” (POE, 2001, p. 400).

No conto, Poe trata da impossibilidade de se conhecer o outro na cidade, de saber de suas reais intenções (a relação entre cidade e identidade seria novamente explorada pelo autor em *A esfinge*, de 1846). O oculto aqui não está ligado à magia e à bruxaria, como na Idade Média, mas à própria possibilidade de o sujeito urbano se esconder sob a égide do anonimato, de escapar sem deixar rastros. Isso se relaciona com o que diz Walter Benjamin, segundo o qual “o conteúdo social e

originário da história de detetive é o apagar das pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande” (1994, p. 72). Assim, na modernidade, o desafio do investigador consiste em rastrear o criminoso num cenário em que predomina o apagamento da individualidade. Por isso, em *O homem da multidão*,

aquilo que se oferecia à leitura no início do conto, a descrição pela fisionomia dos hábitos e caráter de cada um, aparece, então, apenas como um primeiro plano, uma superfície no reconhecimento do outro. A verdade dos seres, no entanto, está ao abrigo de qualquer olhar e, segundo o narrador de Poe, é uma das mercês de Deus que ela não se revele. Sabe-se lá o horror que ela contém? (PECHMAN, 2001, p. 734).

A polícia e o detetive surgiriam, então, para colocar ordem na selva de pedra em expansão:

[...] as leis surgem para conter a barbárie. A vingança pessoal do mundo arcaico dá lugar ao poder e a organizações de instituições como a polícia, criadas para estabelecer a ordem e coibir o crime. A população passa a se submeter a uma série de mecanismos de controle. (MAGDALENO, 2007, p. 11).

A narrativa detetivesca está, assim, diretamente ligada ao crescimento das cidades e ao estabelecimento da instituição policial. Não é por acaso que Poe, um estadunidense, cria um detetive francês que atua em Paris. Além do fato de Poe ter lido *Mémoires*, de Vidocq, há que se ressaltar o fato, comentado anteriormente, de que a Sûreté, polícia nacional francesa, já havia se estabelecido em 1812 – ao passo que a Metropolitan Police Service, de Londres, só seria fundada em 1828, e a New York City Police Department, nos Estados Unidos, apareceria apenas em 1844 (SCAGGS, 2005). A título de curiosidade, a New York City Police Department surgiria, em parte, como uma resposta à reação pública ao assassinato de Mary Rogers, cuja história seria ficcionalizada por Poe em 1842, no conto *O mistério de Marie Rogêt* (que se passa em Paris) (SCAGGS, 2005).

O pioneirismo da França fica evidente também quando constatamos que a Le Bureau des Renseignements, primeira agência detetivesca moderna (que, como dissemos, foi estabelecida por Vicocq), surge trinta anos antes da Pinkerton, agência pioneira nos Estados Unidos, fundada em 1850 (SCAGGS, 2005). Segundo Scaggs, a criação da Sûreté está ligada ao aumento das taxas de crime no final do século XVIII e início do XIX.

Esse aumento da criminalidade, que continuou ao longo de toda a época do Newgate até a década de 1830, coincidiu com as convulsões sociais e culturais que foram resultado da Revolução Industrial. Além de mudar a distribuição da população das áreas rurais para as grandes e, frequentemente, mal planejadas e mal construídas áreas urbanas, a Revolução Industrial, como Ernest Mandel [teórico, economista e político marxista belga] argumentou, também precipitou o crescimento do capitalismo e a conseqüente emergência do desemprego em larga escala (Mandel 1984: 5). Como os “cony-catchers” [gíria sem tradução ideal para o português, diz respeito aos ladrões trapaceiros do Período Elisabetano] do final dos séculos XVI e XVII, essa classe profissional criminoso existiu separada da ordem social “normal” de cidadãos cumpridores da lei que, com a ascensão do capitalismo, cada vez mais tinham riqueza para perder para os criminosos. A resposta inevitável para a grande emergência do criminoso profissional foi o nascimento do policial moderno. (SCAGGS, 2005, p. 17-18, tradução nossa).<sup>58</sup>

O espaço urbano, entretanto, ainda guardaria certa ordem e estabilidade nas narrativas criminais formais, como vimos com Malmgren (2001), que destaca que as histórias de Poe, Doyle, Christie, Chesteron e Gaboriau são de “mundos centrados”. Muitas vezes, essas tramas promovem, inclusive, um afastamento das efervescentes cidades, uma vez que as narrativas se desenvolvem em lugares distantes e alheios aos grandes acontecimentos da História (MALMGREN, 2001). Um caso exemplar são os livros de Agatha Christie, em que os cenários são, muitas vezes, grandes mansões campestres (*O misterioso caso de Styles*, 1920), trens isolados pela neve (*Assassinato no Expresso do Oriente*, 1934) e casas afastadas (*E não sobrou nenhum*, 1939). Na obra desses autores, mesmo quando a infração toma lugar na cidade, geralmente temos apenas uma cena do crime, sobre a qual toda a narrativa se apoia. Como diz Malmgren (2001), há um espaço físico que se constitui como o ambiente central do homicídio, onde a história se concentra: é como se houvesse um ponto de gravidade sobre o qual a trama gira, um lugar ao qual ela sempre retorna.

Esse quadro muda com o passar das décadas: o crime não mais se encerra numa só localidade e parece se tornar ainda mais indomável na medida em que se

---

<sup>58</sup> This rise in crime, which continued throughout the reprinting lifetime of the Newgate Calendar into the 1830s, coincided with the social and cultural upheavals that were a result of the Industrial Revolution. In addition to shifting population distribution from rural areas to large, and often poorly planned and constructed, urban areas, the Industrial Revolution, as Ernest Mandel has argued, also precipitated the rise of capitalism and the consequent emergence of large-scale unemployment (Mandel 1984: 5). Mandel links this widespread urban unemployment to an increase in crime that by the beginning of the nineteenth century. created a professional criminal class of a scale and ubiquity unknown in the previous century (Mandel 1984: 5). Like the “cony-catchers” of the late sixteenth and early seventeenth century, this professional criminal class existed separately from the “normal” social order of law-abiding citizens, who, with the rise of capitalism, increasingly had more material wealth to lose to the criminal. The inevitable response to the widespread emergence of the professional criminal was the birth of the modern policeman.

espalha pelas ruas da cidade, em múltiplos assassinatos. Conforme Renata Magdaleno:

Ao longo da história as narrativas policiais foram acompanhando a mudança da vida nas grandes cidades, já que elas sempre foram o principal cenário das tramas de mistério. [...] O detetive mergulha numa metrópole sem esperanças, cheia de enigmas indecifráveis e suspeitos por toda parte. O centro urbano deixa, portanto, de ser um mapa composto por linhas retas, por um caminho que leva a uma verdade única [...]. (MAGDALENO, 2007, p. 13).

Segundo a pesquisadora, saímos da cidade iluminista de Dupin para entrar na metrópole *noir*, que carece de narrativas que expliquem e justifiquem sua origem e está “[...] afundada na dúvida e no questionamento” (MAGDALENO, 2007, p. 13). De forma semelhante, Figueiredo afirma que a cidade

[...] é o espaço onde muitos crimes acontecem, estimulando a criação de histórias de temática policial, mas, sobretudo, porque é o espaço onde as narrativas se proliferam, onde circulam inúmeras versões sobre um mesmo acontecimento, que acabam por tornar inócua qualquer tentativa de conhecimento da realidade. (FIGUEIREDO, 2003, p. 28).

À medida que as cidades crescem, diminui a possibilidade de ordenação do mundo, de conhecer o outro, de contar uma única história. A metrópole, com suas grandes fachadas cinzentas, suas ruas largas e seus becos sombrios, transforma-se continuamente e parece ganhar vida enquanto a morte ronda seus habitantes, sujeitos vulneráveis num ambiente caótico. O crime inicial é apenas um ponto de partida, e qualquer lugar é candidato a se tornar uma nova cena do crime, quando menos se espera e pelas mãos de quem nunca se imaginou. É um cenário angustiante, como evidenciam as palavras de Chandler:

O realista em assassinatos escreve sobre um mundo em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são propriedades de homens que fizeram suas fortunas com bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático é o chefe de uma rede de extorsões; um mundo em que um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por ter meio litro de uísque no bolso, onde o prefeito de sua cidade pode ter feito vistas grossas a um assassinato como um instrumento para levantar verbas, onde nenhum homem pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem pública são coisas das quais falamos, mas que nos abtemos de praticar; [...]. Este não é um mundo perfumado, mas é o mundo em que vivemos [...]. (CHANDLER, 2009, p. 26).

A transformação urbana é marcante nos escritos de Borges, que cria cidades labirínticas. Para Lara Oliveira, o escritor, “[...] em seus contos policiais, entrelaça labirintos que são o reflexo da angústia, da desorientação e do desespero, despertando no leitor, muitas vezes, a sensação de pesadelo” (2012, p. 4). É como se a dúvida e o mistério que atravessam a obra policial de Borges se materializassem em esquinas e ruas confusas e enigmáticas, cuja função, mais do que mostrar o caminho, é levar à perdição. Escrevendo sobre Borges, Magdaleno (2007) discute como o detetive de *A morte e a bússola* (*La muerte y la brújula*, 1942) tenta decifrar o mistério por meio de uma trajetória retilínea, lendo a cidade e o enigma como se fossem linhas retas num mapa. Entretanto, essa metrópole difere daquela da realidade racional de Dupin, e ele acaba perdido numa confusão de caminhos fragmentados que o leva a uma armadilha ao final (MAGDANELO, 2007, p. 13). Conforme Lyslei Nascimento, “[...] a imagem do labirinto ligada à representação da cidade, o espaço aberto, e o mal não é incomum” (2011a, p. 98). Assim, a ideia de uma cidade moderna e organizada se desfaz na obra do escritor argentino.

De certa forma, a Louisiana de *True Detective* é um ambiente vivo da mesma forma que as cidades-labirinto de Borges. Como dissemos, ela surge como um personagem da série, tal como analisa Reimão sobre a narrativa criminal, na qual “[...] as fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas seriam, quase sempre, personagens mudos constantes [...]” (1983, p. 12). Um aspecto que se destaca é que vemos o lado rural de Louisiana, com sua vasta vegetação, suas estradas de terra e suas pessoas simples, que vivem de economia primária e cujos costumes são religiosos e pacatos. *True Detective* abarca um período que vai da virada do século XX para o XXI, e parece-nos interessante observar as implicações que surgem quando a narrativa criminal, eminentemente urbana em boa parte de sua história, resolve se voltar para o lado campestre de cidades pequenas.

#### **4.3.2 Pecados no Éden**

Como vimos, a narrativa criminal é muito associada à urbanidade, às ruas das grandes cidades, aos becos suspeitos, aos caminhos tortuosos, a uma paisagem cinzenta e sombria que possibilita o anonimato. Se o êxodo em direção aos centros urbanos é essencial para boa parte de suas histórias, como podemos pensar a

ficção criminal que se passa num cenário que é contemporâneo e marcadamente rural, campestre, interiorano?

Precisamos refletir, no caso de *True Detective*, sobre o significado do estado de Louisiana para a trama e para a narrativa criminal do século XXI, quando as cidades já se expandiram e se consolidaram, definitivamente, como os grandes centros do mundo. Ao olhar para um cenário campestre, tendemos a fazer uma relação com certo atraso econômico e social, que, de fato, se verifica no programa: boa parte dos personagens de *True Detective* é pobre, sem formação escolar básica, com poucas opções de lazer, vivendo em casas pequenas e simplórias. Marty e Rust percorrem locais que parecem esquecidos pelo desenvolvimento, nos quais não há nem o encantamento da natureza – que se mostra mais repugnante do que convidativa – e nem o pleno avançar da urbanidade – cujos traços surgem aqui e ali como tentativas frustradas de entrar no mapa do desenvolvimento industrial.

As imagens da série exploram o encontro contrastante entre diferentes universos, em que o residual – ou seja, os elementos formados no passado, mas que seguem efetivos no presente (WILLIAMS, 1979) – convive com um modelo moderno de civilização, como numa indecisão sobre qual deve prevalecer. Vemos cenários compostos por matas, igrejas decadentes e grandes fábricas poluidoras ao fundo, que promovem a mistura entre o cinza e o verde, um amálgama cujo resultado tende a ser desagradável: a Louisiana da série é enferrujada, como se vivesse o período seguinte a um processo de industrialização que deu errado (talvez pela dificuldade de se desgarrar de seu passado), ou que ainda nele tente embarcar. Nesse sentido, ela parece ser um não lugar: não é nem puramente campestre e nem plenamente industrial, mas o resultado frustrado desses dois diferentes projetos. Tanto é que, em certos momentos, as cidades parecem abandonadas, como num cenário pós-apocalíptico: estradas sem carros, escolas sem crianças, casas vazias, construções decrépitas tomadas pelo mato. Há um residual que transparece nos costumes e na religiosidade (seja na adoração de Cristo ou do Rei Amarelo) e se contrapõe à sociedade moderna. Como diz Rust em *The long bright dark*: “Esse lugar parece a memória de uma cidade, e a memória está sumindo. É como se nunca houvesse existido nada aqui além de selva”. A fala, por sinal, remete diretamente a *Um habitante de Carcosa*, de Ambrose Bierce: como dissemos, o conto relata a história de um homem que acorda no meio de uma floresta, até

descobrir que se trata das ruínas da antiga Carcosa, que fora uma grande metrópole e agora não passa de uma lembrança em extinção. Como reflete Young:

Não é apenas a paisagem cultural que alimenta o horror de *True Detective*. As miradas de olhos de corvo do diretor Cary Fukunaga sobre as refinarias de petróleo expelindo fumaça e a geografia austera das paróquias, juntamente aos pronunciamentos do Detetive Cohle – “O canal está talhando a costa como um quebra-cabeça. Daqui a 30 anos, tudo vai ficar debaixo d’água” –, colocam o telespectador num terreno instável. (YOUNG, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>59</sup>

### Imagem 31 - Cinza e verde



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 2).

Em sua leitura sobre o cenário construído pela série, Maureen Ryan (2014) propõe que *True Detective*, mais do que tratar dos dois detetives ou do Rei Amarelo, é uma grande metáfora sobre o mito do Jardim do Éden. Ryan nota como a imagem das refinarias ao longe é recorrente, com sua massa de canos e tubos, despejando poluição nos campos ou à beira dos rios. A beleza de Louisiana que Fukunaga apresenta está em conflito com algo que não é natural. A grande questão da série seria, assim, a entrada do pecado no paraíso, como se a humanidade, em suas diversas transgressões (seja no ato de assassinar, seja no de poluir e dizimar a natureza), destruísse os últimos redutos da beleza e da inocência. Para Ryan, a tecnologia e as intervenções mecânicas seriam elementos a nos separar de nossas próprias almas e da própria realidade. Temos, assim, uma marcante justaposição entre o natural e o mecânico na série.

<sup>59</sup> It's not just the cultural landscape that's fodder for the horror of *True Detective*. Director Cary Fukunaga's crow's-eye views of oil refineries belching smoke and the stark geography of levee-locked parishes coupled with the pronouncements of Detective Cohle – “Pipeline covering up this coast like a jigsaw. Place is going to be under water within 30 years” – locate the viewer on unsteady ground.

Talvez seja por isso que Rust, que nasceu no Texas e chegou a viver no Alaska, apresente certo incômodo nessa terra que parece de ninguém: “Sinto um gosto ruim na boca quando estou aqui. Alumínio, cinzas... É como se você pudesse sentir o cheiro da psicofera”, reclama, enquanto observa a paisagem durante um passeio de carro com Marty. O detetive, que antes sugerira a semelhança do lugar com uma selva, agora se refere a seu lado industrial e poluidor. Sobre a psicofera, trata-se de um termo que se origina

[...] da literatura de ficção-científica de autores como Roland C. Wagner e H.P. Lovecraft – o criador do Mito de Cthulhu. “Psicofera” pode ser definida como a “esfera da consciência humana” e tem suas raízes no conceito de “inconsciente coletivo”, de Carl Jung. Basicamente, o conceito atesta que todos os pensamentos que passam pelo cérebro humano são “convertidos” pelo neocórtex e projetados para fora em dimensões etéreas. Os seres humanos, portanto, vivem numa “atmosfera de pensamentos”, um conceito que é também chamado de “noosfera” por Vladimir Vernadsky e Teilhard de Chardin. Segundo eles, a existência dessa psicofera resulta em seres humanos sendo compelidos a reagir a ideias similares, mitos e símbolos. [...] Através de símbolos, a série nos diz que essa psicofera é perturbada pelos rituais da elite e que seus efeitos se infiltram na realidade das massas. Todavia, esses efeitos não são apenas simbólicos: eles influenciam a moral, os valores e o comportamento da sociedade. Isso é representado pela evolução da família de Martin Hart. (THE DEEPER..., 2014, s/p, tradução nossa).<sup>60</sup>

A “psicofera”, certamente um tipo de ambiência, seria indicativa do horror que habita a região. Como dissemos anteriormente, é como se o invisível (independentemente da forma como interpretamos sua essência) estivesse enraizado ali – ou emergisse diante do encontro entre mecânico e orgânico. Parece haver uma relação com os apontamentos de Gilbert (1967) sobre como a industrialização do século XIX, por mais benéfica que tenha sido, resultou também em sombrias fábricas e em favelas, o que comprovaria a intransigência do caos das cidades.

---

<sup>60</sup> [...] from the science fiction literature of authors such as Roland C. Wagner and H. P. Lovecraft – the creator of the Cthulhu Mythos. “Psychosphere” can be defined as “sphere of human consciousness” and takes its roots in Carl Jung’s concept of “collective unconscious”. It basically states that all thoughts that go through the human brain are “converted” by the neocortex and projected outwards into ethereal dimensions. Humans therefore live in an “atmosphere of thoughts”, a concept that is also referred to as “noosphere” by Vladimir Vernadsky and Teilhard de Chardin. According to them, the existence of this psychosphere causes humans to be compelled to respond to similar ideas, myths and symbols. [...]. Through symbols, the series tells us that the psychosphere is disturbed by the elite’s rituals and that its effects seep through the reality of the masses. However, these effects are not only symbolic: they influence society’s morals, values and behavior. This is represented by the evolution of Martin Hart’s family.

Sobre o trabalho que realizou em *True Detective*, o compositor e músico T-Bone Burnett conta que Pizzolatto e os produtores da série não queriam que as músicas aludissem a um som *arcade* de Louisiana (centrado no *country* clássico, por exemplo), mas que ajudassem na criação de uma realidade alternativa. Segundo ele, a ideia era privilegiar a psicologia do lugar e não sua história musical, de modo a conceber uma “Louisiana da mente”, com uma “Atmosfera anacrônica” (UMA CONVERSA..., 2014). Como comenta Pizzolatto sobre o retrato proposto pela série: “Eu vejo a desmistificação como um gesto romântico, um impulso em direção à verdade, mesmo que a mecânica desse impulso seja alcançada através da imaginação” (WHITE JR., 2014, s/p, tradução nossa).<sup>61</sup>

A exploração do cenário é, enfim, um recurso imagético, retórico e narrativo, que diz do espírito da região e dos personagens que ali transitam – como na sequência final em que assumimos a presença do invisível por toda a paisagem apresentada na série. Na visão de Fukunaga:

Boa parte do nosso programa são apenas dois caras conversando. Para evitar que eles ficassem só conversando contra uma parede, eu enquadrei as cenas em lugares onde haveria profundidade suficiente para criar essas camadas múltiplas de modos de contar histórias. [...] Talvez isso trate de como uma refinaria de óleo, ou a falta de natureza, ou a invasão da natureza no pano de fundo dialogue, de alguma forma, com a conversa que acontece entre os personagens. Eu encarei os *frames* como sendo dioramas no Museu de história natural – no primeiro plano, um meio-termo com os personagens, e então uma observação mais profunda, para além. (HART, 2014, tradução nossa).<sup>62</sup>

Como dissemos, Marty e Rust discutem em termos de gueto, o que significa pensar em fronteiras não somente físicas, mas também culturais e psicológicas. De maneira oposta, a imagem do arquipélago, como temos explorado a respeito da textualidade, diz de relações entre as partes. O que forma um arquipélago não são as ilhas em si, mas as trocas entre elas, o que indica que sua constituição se baseia não na existência singular de cada uma, mas na dimensão relacional que as une. Se, conforme Rust, tudo é um gueto, então nada é gueto, pois não existem ilhas

---

<sup>61</sup> I see de-mystifying as a romantic gesture, an impulse toward the true, even if the mechanics of that impulse are reached through the imagination.

<sup>62</sup> A lot of our show is just two guys talking. To avoid having them just talking against a wall, I blocked the scenes in places where there'd be enough depth to create these multiple layers of the storytelling [...] It might be about how an oil refinery, or lack of nature, or encroaching nature in the background somehow spoke to the conversation that was happening between the characters. I saw the frames as being like dioramas at the natural history museum – foreground, middle ground with the characters, and then deeper commentary beyond that.

separadas. Ao mesmo tempo, se observarmos o enunciado da série, é como se existissem, de fato, vários guetos, diversas partes que, a princípio, não dialogam: o residual e o moderno, o místico e o racional, a alucinação e a realidade. Entretanto, seguindo o movimento dos detetives ao longo dos episódios, notamos a costura entre elementos a princípio díspares, como se eles juntassem os fragmentos, propondo uma coesão e fazendo nascer um só gueto, um território imaginário. Em *True Detective*, há

[...] uma obsessão detetivesca compreendida como vontade cartográfica, como uma vontade de território e fundação de novas fronteiras perante o desaparecimento da ordem universal, o deslocamento do centro e a expansão do horror. O detetive de Pizzolatto segue sendo um caubói crepuscular atravessando limites abstratos tão difusos como as fronteiras que separam os bosques de Louisiana de seus centros urbanos, as leis vigentes dos rituais arcaicos, as alucinações da realidade, a justiça da expiação. (RÍOS, 2014c, p. 244, tradução nossa).<sup>63</sup>

Assim, se o texto da série se configura como um arquipélago textual em seu nível diegético, temos a dupla de protagonistas avançando sobre territórios e apagando fronteiras, o que resulta na queda divisória própria dos guetos e na formação de um arquipélago-labirinto no interior da trama. A bordo do carro de Marty e Rust, conhecemos Louisiana em seus vários pedaços, unidos em um só mosaico pela série. Nesse passeio, em cada tomada na qual o plano se abre, o ser humano se apequena, ao passo que a natureza de Louisiana se agiganta, toma o quadro, perde-se de vista.

---

<sup>63</sup> [...] una obsesión detectivesca entendida con voluntad cartográfica, como una voluntad de territorio y fundación de nuevas fronteras ante el desvanecimiento del orden universal, el desplazamiento del centro y la expansión del horror. El detective de Pizzolatto sigue siendo un vaquero crepuscular recorriendo límites abstractos tan difusos como las fronteras que separan los bosques de Luisiana de sus centros urbanos, las leyes vigentes de los rituales arcaicos, las alucinaciones de la realidad, la justicia de la expiación.

### Imagem 32 - Passeios por Louisiana



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Segundo Pizzolatto, a Louisiana de *True Detective* deveria aparecer como uma paisagem realista, não apenas por si só, como pano de fundo, mas aos moldes de uma dimensão que cerca e afeta os personagens. Assim, mais do que se alinhar ao projeto de verossimilhança que comentamos, o cenário da série é vivo e reverbera sobre os personagens e sobre a trama, mantendo com eles uma relação dinâmica, vibrante, pulsante. Tratando de algumas séries criminais de televisão, Alberto García Martínez escreve:

Na maioria dos *police procedurals* de sucesso (*CSI*, *Law & Order*, *Bones*, *The Mentalist* ou *Lie to Me*), a paisagem urbana aparece apenas como imagem de recurso, às vezes, de postal. Por outro lado, *The Wire* e *The Shield* se esforçam para iluminar os contornos das cidades onde suas histórias se passam, intensificando sua presença realista no primeiro plano da narração. (MARTÍNEZ, 2011, p. 218, tradução nossa).<sup>64</sup>

Em séries como *CSI*, que se passa em Las Vegas, e cujas *spin-offs* são ambientadas em Miami e Nova York, as cidades, de fato, parecem servir apenas de cartão postal: de forma geral, são mostradas em tomadas aéreas rápidas, que

<sup>64</sup> En la mayoría de procedimentales policíacos de éxito (*CSI*, *Law & Order*, *Bones*, *The Mentalist* o *Lie to Me*) el paisaje urbano aparece solo como imagen de recurso, en ocasiones, de postal. Por el contrario, *The Wire* y *The Shield* se afanan en iluminar los contornos de las poblaciones donde se desarrollan sus historias, alentando su presencia realista en el primer plano de la narración.

privilegiam pontos mundialmente conhecidos, em sequências idênticas e genéricas que se repetem ao longo dos episódios. Ao contrário, a paisagem rural de *True Detective* ajuda a contar a história. Nesse sentido, o programa se aproximaria de séries como *The wire* e *The shield*.

Por sinal, Pizzolatto conta que *The wire* foi uma das séries que ele indicou para McConaughey e Harrelson assistirem antes das filmagens começarem, assim como *Deadwood* (HBO, 2004-2006) (AARON, 2014). Todas essas séries são da HBO, com exceção de *The shield* – que, com efeito, foi a primeira investida do canal FX na busca por seguir o modelo da HBO, como lembra Horace Newcomb (2007). Isso evidencia como a rede prima por linguagens e estéticas que fogem ao padrão da televisão tradicional e que permitem essa exploração paisagística de que falamos. Silva ressalta que os programas da HBO e dos canais por assinatura

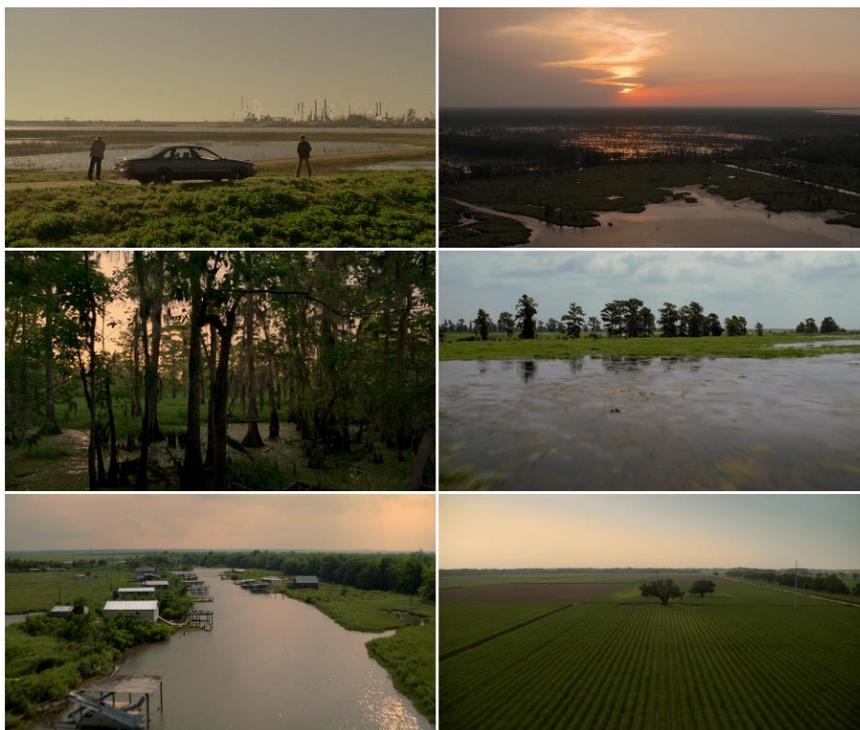
[...] rapidamente ampliaram algumas limitações das séries de televisão aberta (principalmente, de ordem temática, estilística, linguística e expressiva), e foram agraciados por prêmios, validação crítica e interesse acadêmico. Esses programas, que encontraram no canal HBO o seu primeiro ponto de expansão, recorreram a procedimentos narrativos deliberadamente intrincados, não redundantes, com estilos de encenação mais próximos ao cinema independente e mesmo moderno, além de se consolidarem em modelos de negócio que muitas vezes prescindiam do *break* no intervalo devido à lógica comercial dos canais – a HBO, por exemplo, não utiliza intervalos comerciais no meio dos programas, um tipo de construção fundamental para a maioria dos modelos de negócio televisivos. (SILVA, 2015, p. 20).

A possibilidade de investir numa linguagem e numa estética mais experimentais afasta a HBO da gramática textual (DUARTE, 2012) da TV aberta, de cortes rápidos e constante reiteração de personagens, situações e lugares. De tal forma que, em *True Detective*, é possível haver um exercício de criação de uma nova Louisiana, para além dos cartões postais, que assim pulsa e ganha textura, contorno, cor. Dessa forma, podemos articular (e complexificar) ainda mais a ideia de autoria da série, que sintetiza características associadas à HBO, à visão de Pizzolatto sobre a região e a toda a tradicionalidade da narrativa criminal em seu modo de figurar o cenário de suas histórias.

Segundo Martínez (2011), a metrópole *noir* e moderna das séries traçaria relações ambivalentes entre indivíduo e sociedade, apresentando a cidade como uma ameaça à comunidade estadunidense – numa visão que se contrapõe àquela do faroeste, no qual a cidade representa a construção dessa comunidade. A

metrópole *noir* seria marcada pela suspensão das lealdades sociais e, em sua violência e tragédia (no sentido grego do termo), é retratada como um ambiente que reúne elementos que não podem ser misturados (MARTÍNEZ, 2011). A partir disso, podemos dizer que *True Detective* apresenta um ambiente interiorano *noir*, em que as misturas também não geram bons resultados.

**Imagem 33 - Cenários de True Detective**



**Fonte:** Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Em sua exploração geográfica, *True Detective* dialoga fortemente com um filme espanhol também de 2014, que se assemelha à série em vários aspectos. *Pecados antigos, longas sombras* (*La isla mínima*, 2014), de Alberto Rodríguez, trata do assassinato de duas adolescentes na região das Marismas del Guadalquivir, no interior de Andaluzia. As tomadas aéreas da bela paisagem local são uma constante, e tanto o título original (*La isla mínima*) quanto a versão em inglês (*Marshland*, ou “pântano”), fazem referência à topografia da região, indicando não apenas o lugar em que o assassino está, mas ilustrando a existência de um terreno que não é sólido, que demanda atenção e que causa dificuldade para aqueles que se aventuram a caminhar por ele, onde é possível se afundar. É o mesmo limbo terrestre ideal para contar o drama da narrativa, como diz Young a respeito de *True*

*Detective*. As imagens aéreas conferem à paisagem local contornos semelhantes aos de vasos e sulcos orgânicos vistos por microscópios, como se indicassem a vivacidade da natureza.

**Imagem 34 - Abertura de *Pecados antigos, longas sombras***



**Fonte: Captura de tela de *Pecados antigos, longas sombras* (Alberto Rodríguez, 2014).**

**Montagem elaborada pelo autor.**

Assim como a produção da HBO, outras séries criminais se passam em regiões campestres, tão essenciais para a trama como as cidades *noir* de *The wire* e *The shield*. *Twin Peaks* é ambientada numa pequena cidade interiorana, e o horror parece se esconder nas selvagens florestas locais de grandes pinheiros e soturnas cavernas. Os já citados métodos de investigação do agente Cooper combinam perfeitamente com a atmosfera local:

A imersão ou entrelaçamento entre interior e exterior é [...] um elemento estrutural importante dentro da série em geral. O entusiasmo de Cooper pela natureza parece estar em perfeita harmonia com os seus métodos de investigação. Em contraste com o detetive clássico, que se especializa e se enfurna em seu apartamento e em sua mente, Cooper liberta o seu espírito, a fim de se fundir com o reino da natureza. (BLASSMANN, 1999, s/p, tradução nossa).<sup>65</sup>

<sup>65</sup> The immersion or intermingling of inner and outer is [...] an important structural element within the series in general. Cooper's enthusiasm for nature seems to stand in perfect harmony with his investigative methods. In contrast to the classical detective who retrains and entombs himself in his apartment and in his mind Cooper frees his spirit in order to merge with the realm of nature.

Já *Sherlock* que, a princípio, é uma série urbana muda de tom no já comentado episódio *The hounds of Baskerville*, quando os protagonistas precisam deixar Londres para investigar o caso em Dartmoor, uma cidade afastada no interior da Inglaterra. No conto *As faias roxas*, Watson diz achar estranho que ambientes campestres possam ocultar crimes. Ao que Sherlock responde: “Acredito firmemente que [...] os becos mais miseráveis e sórdidos de Londres não têm uma história de pecados mais terrível do que os belos e sorridentes campos” (DOYLE, 2015b, p. 496). De fato, tendemos a pensar que a violência habita, muito mais frequentemente, a cidade – mas isso não significa que o campo seja um ambiente imaculado. Como diz Sherlock, ele pode ser ainda mais problemático, pela quantidade de crimes que acontecem sem que ninguém tome conhecimento.

Dartmoor é montanhosa e pantanosa e abriga o Vale de Dewer (um nome antigo do Diabo). É apresentada com um lugar de mitos e lendas, onde haveria horrores inimagináveis. Os cães que lá aparecem seriam gigantes e monstruosos, vindos diretamente do inferno. *The hounds of Baskerville* é um dos dois episódios de *Sherlock* (até o momento em sua 4ª temporada) a apresentar um mistério de tons místicos, que dá uma piscadela para o sobrenatural. O outro é *The abominable bride* (“A noiva abominável”, em tradução disponível na *Netflix* Brasil). Em ambos os episódios, a história se passa, em boa medida, no campo. A resolução dos mistérios, entretanto, descarta o elemento fantástico. Em *The hounds of Baskerville*, evidencia ainda como a presença de um grande laboratório na região era a responsável pelo problema, em mais um caso de fusão infeliz entre natureza e indústria.

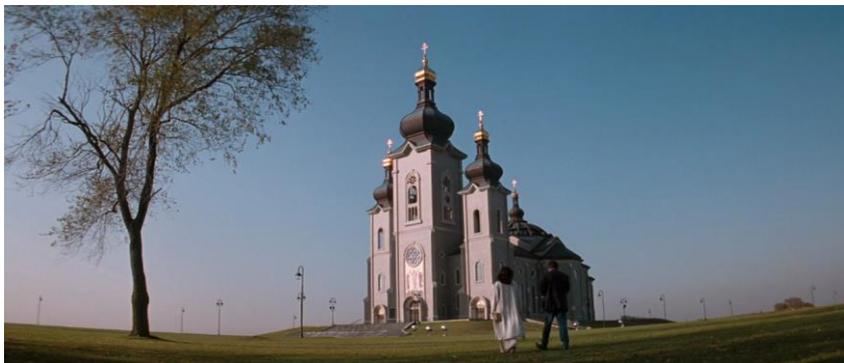
**Imagem 35 - Indústria e natureza em *Sherlock***



Fonte: Captura de tela de *Sherlock* (BBC, 2012, Episódio 2).

O temor de Sherlock em relação à área rural é compartilhado por John Trent no filme *À beira da loucura*, cuja investigação se passa numa cidadezinha afastada de Nova York. Quando o caso ganha contornos fantásticos e ele se vê completamente perdido sobre o que fazer, parte em retirada, dizendo para si mesmo: “Nunca saia da cidade. Por que eu não aprendo?”. Assim como em *True Detective*, o horror cósmico do filme explora contrastes entre a natureza e a intervenção humana e envolve questões religiosas. Da mesma forma, em *Coração satânico*, a situação desanda e se torna surreal para o detetive quando este sai de Nova York e passa a investigar o mistério numa cidade rural, sede de cultos pagãos – justamente New Orleans, em Louisiana. Em *Kill list* (Ben Wheatley, 2011) é no meio de uma mata (e de um labirinto) que os protagonistas, dois assassinos de aluguel, encontram os horrores de um ritual pagão, que remete diretamente ao de *True Detective*.

**Imagem 36 - Natureza em *À beira da loucura***



Fonte: Captura de tela de *À beira da loucura* (John Carpenter, 1994).

**Imagem 37 - Natureza em *Coração satânico***



Fonte: Captura de tela de *Coração satânico* (Alan Parker, 1987).

**Imagem 38 - Ritual pagão em *Kill list***



Fonte: Captura de tela de *Kill list* (Ben Wheatley, 2011).

Uma referência importante para *True Detective* é *O homem de palha* (*The wicker man*, Robin Hardy, 1973). No filme, o Sargento Howie (Edward Woodward) viaja para um vilarejo a fim de investigar o suposto desaparecimento de uma garota. Lá, sua moral cristã entra em choque com os costumes místicos locais. A atmosfera – hipnotizante e cósmica – contagia seus habitantes e atordoa o detetive, que opera em outra lógica e não compreende a situação até que seja tarde demais, em meio a insólitos rituais de canto e dança na floresta.

**Imagem 39 - Ritual pagão em *O homem de palha***



Fonte: Captura de tela de *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973).

A mesma temática permeia outra obra importante para a série da HBO, *O chamado de Cthulhu* (*The call of Cthulhu*, 1928). No clássico conto de Lovecraft, pode-se observar a tensão entre o residual místico referente à monstruosa criatura e aos conhecimentos científicistas dos personagens, que são professores,

arqueólogos e detetives. O próprio narrador afirma: “Apesar do meu racionalismo, senti-me profundamente perturbado”. Os cultos pagãos imemoriais ocorrem em locais afastados da cidade e da civilização moderna: numa tribo esquimó na Groelândia e nos pântanos de, novamente, Louisiana. Similarmente ao Rei de Amarelo em Carcosa, temos homenagens horrendas e sacrificiais a um ser ancestral e superior, que adormece na cidade perdida de R'lyeh. Como lembra Ríos (2014c, p. 135), Lovecraft integra um conjunto de escritores (que inclui, por exemplo, o galês Arthur Machen) interessados em explorar o ocaso do racionalismo científico e do otimismo metafísico em histórias nas quais as forças de um mundo antigo e pagão foram sepultadas devido aos avanços científicos e tecnológicos da civilização – o que não significa que estejam mortas.

Os casos apresentados, incluindo *True Detective*, trabalham com a ideia de que a área rural seria um local que ainda conserva certo misticismo, onde é possível verificar a ocorrência de eventos sobrenaturais. Ao sair da cidade urbana (pretensamente) racional e lógica, nos depararíamos com um ambiente que, talvez, ainda não tenha sido invadido pelo cientificismo. As certezas do detetive cético desmoronam quando ele encontra esse cenário distinto em que a ordem dos eventos pode contradizer qualquer tipo de explicação lógica, como acontece em *O homem de palha*, *À beira da loucura* e *Coração satânico*.

Não queremos dizer, com isso, que toda narrativa criminal rural envolva, necessariamente, um tom ocultista (isso não ocorre, por exemplo, em *Top of the lake*), ou que não possa haver mistérios sobrenaturais no coração dos centros urbanos (*The X-Files* se passa em Washington D.C., para ficar num único caso). Mas, quanto mais longe da cidade estamos, mais espaço parece haver para o sobrenatural, como se a zona rural ou campestre, em sua rusticidade, fosse o último reduto do extraordinário, do estranho, o que indicaria a permanência de um imaginário do misticismo campestre.

A instituição policial, lógica e calcada em evidências concretas, tentaria penetrar nos meandros dessas florestas, rios, cavernas e montanhas, nem sempre com sucesso. Na vazia e desolada Louisiana de *True Detective*, não há o anonimato da multidão da cidade grande, mas um esconder-se tanto por meio da natureza, que insiste em se fazer presente e em engolir as construções, quanto por detrás de máscaras de rituais pagãos.

Em *True Detective*, é como se a natureza do cenário promovesse uma revanche sobre aqueles que levaram o pecado ao Éden, num movimento contrário ao que Jeha explora sobre a ficção *hard-boiled*: “O investigador *hard-boiled* trabalha na cidade, o centro do mal onde todo tipo de perversão parece florescer. A selva urbana substitui a natureza selvagem, que fora desbravada e colonizada nos séculos anteriores” (2011, p. 3). Em *True Detective*, o campo também é um lugar em que o mal floresce, e a natureza está longe de ser domada – logo, permanece selvagem. Para Pizzolatto, “[...] essas áreas são parte dos Estados Unidos amplamente ‘desconhecidos’, passarelas onde abismos econômicos e culturais estão esperando para ser explorados, o que pode nos dizer sobre nós mesmos como um todo” (WHITE JR., 2014, s/p, tradução nossa).<sup>66</sup> Talvez, ao explorar essas áreas desconhecidas e selvagens, os personagens descobrissem, de fato, a si mesmos, em todo seu caos, podridão e miséria, em que “[...] a terra envenenada refletiu a natureza envenenada dos personagens” (STINSON, 2015, s/p, tradução nossa).<sup>67</sup>

Isso se torna mais intrigante sob uma análise culturalista dos personagens. Marty e Rust sintetizam a figura hegemônica do mundo em que habitam: são homens brancos, heterossexuais e ocidentais. Ao se depararem com um universo guiado por outra ordem, eles perdem seu lugar de poder, tornando-se meros peões num jogo muito mais complexo. O mundo místico do Rei Amarelo, afinal, remonta a períodos muito anteriores à consolidação do modelo civilizatório ocidental, a julgar por seus rituais e simbologias. A perda da hegemonia dos dois protagonistas está também no fato de uma mulher (Maggie) fugir à sua submissão para subjugar os dois homens (jogando um contra o outro), e na condição a que Marty e Rust se veem em 2012, submetidos à autoridade de dois policiais negros.

---

<sup>66</sup> I think, too, these areas are part of the wide ‘unknown’ America, the fly-over places where economic and cultural gulfs are waiting to be explored for what they might tell us about ourselves as a whole.

<sup>67</sup> [...] the poisoned land reflected the poisoned nature of the characters.

**Imagem 40 - Esconderijo**

Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 5).

A tensão entre os diferentes modos de saber e de interpretar o lugar do sujeito no mundo é, de fato, um dos diálogos mais estimulantes que *True Detective*, *The killing*, *Luther* e outras séries contemporâneas travam com a tradicionalidade criminal. Como comentamos, a gênese das tramas detetivescas, com Gaboriau, Poe, Doyle, Christie e outros, filia-se a um paradigma de base cartesiana e positivista, com seus detetives lógicos e seus mistérios matemáticos e perfeitamente exatos. Em boa parte da ficção seriada criminal da atualidade, vemos como essa dimensão epistemológica surge reconfigurada, apesar de conservar uma base científica.

No próximo capítulo, nos debruçaremos sobre esse tópico, procurando compreender como a pista emerge como elemento fundamental na composição dos modelos epistemológicos das diferentes vertentes criminais. Nossa discussão fundamenta-se na relação entre os fazeres científico e investigativo, a partir do encontro entre elementos da ficção criminal e preceitos de correntes como o positivismo. O historiador italiano Carlo Ginzburg (2007a, 2007b) argumenta que as narrativas criminais se sustentam sobre a base do paradigma indiciário, que guarda importantes diferenças em relação ao padrão galileiano de se fazer ciência – e que é base para o positivismo. Por outro lado, esse mesmo paradigma indiciário – centrado na importância do detalhe vestigial – mantém importantes relações com a corrente positivista, dependendo do modo como é tomado na narrativa criminal. Essa clivagem revela a essência lacunar do indício, evidenciando a sua impossibilidade de remeter diretamente à realidade. Sobre essa temática, recorreremos aos escritos de Ricoeur (1997), que explora a natureza paradoxal do

rastro. Como veremos, *True Detective* mostra-se uma narrativa voltada para a insuficiência da pista vestigial, que se perde, é falsa, é incompreensível. Seus dois investigadores, ainda que atuem de um modo pretensamente racionalista, veem-se envolvidos por acontecimentos que são incapazes de explicar, falhando na maneira como propõem significâncias e representâncias (RICOEUR, 1997) acerca das pistas que encontram.

## 5 WHO GOES THERE?: PISTAS INCERTAS

*A obsessão se constrói, diz meu pai, vi serem construídas obsessões como castelos de areia, basta apenas que um acontecimento altere drasticamente nossa vida. [...] As pessoas caminham para o futuro, diz meu pai, descentradas, sem orientação, fora da rota pela qual caminharam no passado. Uma amputação, diz meu pai, do sentido de orientação. A obsessão nos faz perder o sentido do tempo, passamos a confundir o passado com o remorso.*

(PIGLIA, 2002, p. 17-18).

“Já resolveram um assassinato sem encontrar nada? Já solucionaram com interrogatórios inúteis? Não! Vocês precisam de pistas, de uma ordem de eventos...”, grita o Major Ken Quesada (Kevin Dunn) com Marty e Rust. A polícia estadual de Louisiana está pressionada pelo senador Edwin Tuttle para entregar o caso de Dora para uma força-tarefa, e o fato de a dupla de detetives não ter apresentado nenhum resultado concreto torna o quadro ainda mais complicado para eles. Rust tenta argumentar, mas é logo interrompido pelo chefe. Sua frase começava com “Nós temos uma pista...”.

A pista é o elemento fundante do trabalho do detetive, tanto é que serve de argumento para Rust defender a eficiência de seu trabalho com Marty. Ao lidar com um mistério, o investigador da narrativa criminal se vê diante da tarefa de descobrir como algo aconteceu. Como é impossível voltar no tempo, uma das únicas formas de se acessar o passado se dá por meio de um recurso problemático, lacunar, insuficiente – mas ainda assim decisivo: o rastro (a que chamamos também de “indício” e “vestígio”), talvez a principal pista detetivesca. O rastro é uma marca do passado que, paradoxalmente, permanece viva no presente. Por conseguinte, ao fazê-lo emergir, vislumbramos o passado tal como ele *pode* ter sido, condição que permite sugerir respostas para as dúvidas decorrentes de um crime enigmático.

Para tratar da temática, convocaremos dois autores que pensam o rastro principalmente no fazer historiográfico, mas cujas considerações nos permitem refletir sobre a narrativa criminal e o gesto detetivesco: Carlo Ginzburg (2007a, 2007b) e Paul Ricoeur (1997). Segundo Ginzburg (2007b), o indicio costuma se apresentar como um pormenor negligenciável, mas revelador. Já Ricoeur investiga a condição aporética do traço vestigial: “Por um lado, o rastro é visível aqui e agora,

como vestígio, como marca. Por outro lado, há rastro porque *antes* um homem, um animal passou por aí, uma coisa agiu” (RICOEUR, 1997, p. 200, grifos do autor).

Consideramos o rastro como um tipo de pista. Em nosso modo de ver, a pista seria um elemento mais abrangente, que inclui não apenas o vestígio, mas também depoimentos e monumentos, por exemplo. Ainda assim, o rastro se apresenta, geralmente, como a categoria de pista mais essencial ao detetive, por se configurar como um traço que marca a passagem do criminoso no momento do assassinato. Partir do pressuposto de que o vestígio é uma marca transformada em pista nos permite trabalhar, inclusive, com diferentes concepções do rastro, que destacam, ou não, a natureza involuntária de sua gênese. Ao tratar do indício, Ginzburg (2007b) chama a atenção para o fato de sua gênese ser inconsciente. Ainda que interessada em outras questões, Jeanne Marie Gagnebin (2006) destaca o mesmo tópico: “Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos” (2006, p. 113). A pesquisadora, então, retoma os escritos de Emmanuel Levinas (1993) (cujo trabalho sobre o rastro é importante também para Ricoeur), que, assim como Ginzburg, convoca a narrativa criminal em sua reflexão. Levinas também considera que o vestígio significa sem intenção, mas pondera: “O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso” (1993, p. 75). É justamente esse traço, intencional ou não, tomado pelo detetive, que nos interessa analisar. Conforme Levinas, é papel do investigador, enquanto leitor, propor relações que transformem uma marca (voluntária ou involuntária) num signo pertinente para determinado fim.

Afinal, os signos voluntários também podem se tornar o que chamamos de “pistas” ou “evidências” na narrativa criminal. A nosso ver, tanto os rastros involuntários e inconscientes deixados pelo criminoso quanto os “propositais” que ele planta são transformados em pista pelo detetive para que o caso seja resolvido – ambos os tipos de prova podem ser fundamentais para levá-lo a uma resolução. Em *True Detective*, os rastros monumentais da cena dos crimes de Dora e Stephanie são as pistas iniciais mais significativas para a dupla de detetives. A cena ritualística que o assassino Errol Childress monta (com chifres, esculturas de galhos e símbolos desenhados nos corpos das vítimas) visa a uma comunicação com entidades superiores e a uma tradição que diz respeito à seita do Rei Amarelo. Para Marty e

Rust, pouco importa se tais componentes foram deixados de forma intencional ou não: interessa a eles a maneira como esses sinais ajudam na descoberta da identidade do criminoso. Sejam as facadas no corpo de Dora (marcas “inevitáveis”), sejam as galhadas colocadas em sua cabeça (marcas “criadas”), todos os elementos são convocados para ajudar a resolver o caso.

As pistas de *True Detective*, porém, jamais se revelam como suficientes para solucionar o mistério. Na série, não temos a emergência de evidências como um ponto de apoio seguro e certo, que conduz à verdade. Na investigação de Marty e Rust, a pista surge como errância, como uma constante tensão entre o verdadeiro e o falso, sugerindo realidades cada vez mais impenetráveis e respostas eminentemente dúbias. Ao final, percebe-se como um dos grandes temas de *True Detective* é a pista falsa.

Isso é relevante na medida em que a pista é um componente elementar na constituição do discurso epistemológico que perpassa a tradicionalidade criminal. Afinal, as diversas formas como é tomada pelos diferentes detetives revelam não apenas possíveis *modus operandi* na busca pelo conhecimento, como também maneiras distintas de se encarar as possibilidades de re-construir a realidade e estabelecer a verdade. Em *Sherlock*, as pistas surgem em profusão pela visão acurada do famoso investigador, que monta aos poucos um quebra-cabeça; em *CSI* e *Bones*, sua descoberta se dá por meio de investigações minuciosas, insistentes e perfeitas das equipes forenses; já em *Lie to me*, a verdade se esconde na linguagem corporal dos criminosos. Em *True Detective*, por sua vez, o rastro emerge como hesitação, fator que problematiza a possibilidade mesma de se conhecer o passado e entender o presente. Além disso, torna-se impossível estabelecer fenômenos regulares (tal como no positivismo), uma vez que o indício surge como singularidade.

### **5.1 Entre regularidades e detalhes**

O discurso científico perpassa, explicita ou implicitamente, boa parte das narrativas criminais. Um pensamento típico do mundo das ciências, por exemplo, permeia histórias de propostas epistemológicas distintas, como o são as do universo sherlockiano e *True Detective*. Trata-se da noção de que, numa investigação, não se deve encaixar os fatos à teoria, a fim de apenas confirmar esta última. No conto

*Escândalo na Boêmia* (*A scandal in Bohemia*, Arthur Conan Doyle, 1891), Sherlock explica: “É um erro grave formular teorias antes de se conhecerem os fatos. Sem querer, começamos a distorcer os fatos para se adaptarem às teorias, em vez de formular teorias que se ajustem aos fatos” (DOYLE, 2015c, p. 252). Pensamento similar é encontrado em *O misterioso caso de Styles*, quando Poirot alerta: “Tudo precisa ser levado em consideração. Se o fato não se encaixar na teoria, deixe a teoria de lado” (CHRISTIE, 2014, p. 114).

Passando para as séries televisivas e voltando ao universo sherlockiano, no episódio *The blind banker*, o famoso detetive de Baker Street contesta a versão de outro investigador de que um caso é de suicídio, pois é a única explicação possível: “Errado, é uma possível explicação para alguns fatos. Você decidiu que está resolvido e está escolhendo ignorar tudo que não esteja de acordo”. Em *True Detective*, Marty critica, por duas vezes, a atuação de Rust, afirmando que ele está enxergando aquilo que quer, fazendo as adaptações necessárias para isso. “Você atribui uma suposição a uma evidência, começa a distorcer a narrativa para apoiá-la e acaba se prejudicando”, avalia o policial no episódio *The long bright dark*. Já em *The locked room*, analisa: “Olhares enviesados comprometem evidências. Você é obsessivo”.

A relação da narrativa criminal com os discursos epistemológicos fica mais clara mediante a análise da gênese das histórias estritamente detetivescas, com Gaboriau e, principalmente, Poe. Ao longo do trabalho, já citamos passagens em que Dupin, Holmes (nos escritos de Conan Doyle e na série da BBC) e os personagens de Christie evidenciam seu modo cientificista de encarar os casos de investigação. Desse modo, seu método é cartesiano, racionalista, lógico – o que os aproxima do positivismo.

O positivismo é uma corrente filosófica que afirma a importância do pensamento nomotético que, como resume José Luiz Braga, “[...] refere-se às disciplinas voltadas para a investigação de leis e regularidades (naturais ou sociais)” (2008, p. 74). Um dos principais expoentes do positivismo é Auguste Comte (1788-1859), que explica:

[...] o caráter fundamental da filosofia positiva é tomar todos os fenômenos como sujeitos a leis naturais invariáveis, cuja descoberta precisa e cuja redução ao menor número possível constituem o objetivo de todos os nossos esforços, considerando como absolutamente inacessível e vazia de sentido para nós a investigação das chamadas causas, sejam primeiras,

sejam finais. [...] Pretendemos somente analisar com exatidão as circunstâncias de sua (os fenômenos) produção e vinculá-las umas às outras, mediante relações normais de sucessão e de similitude. (COMTE, 1978, p. 6).

Assim, o positivismo, enquanto pensamento nomotético e galileano, preocupa-se com a formulação de leis gerais, por meio das quais seria possível agir sobre a natureza, sobre a realidade. O método científico é o *modus operandi* que permite tal proeza: “[...] ciência, daí previdência; previdência, daí ação” (COMTE, 1978, p. 22). Assim, o positivismo se volta ao que seria, supostamente, real; àquilo que pode ser comprovado cientificamente e de forma empírica. Dessa maneira, aposta na possibilidade da redução dos fatos sociais e humanos a leis científicas, a fim de sintetizar todo o conhecimento humano (COMTE, 1978). Herdeira do Iluminismo, a corrente filosófica acredita que a ciência guiaria a humanidade e a sociedade até a prosperidade.

Na medida em que objetiva descobrir as regras que organizariam a natureza, o positivismo pressupõe que a realidade é uma dimensão pronta e objetiva, e o papel do pesquisador seria o de desvendá-la, descortiná-la, revelar sua essência. Parte-se de uma concepção cartesiana do sujeito, fundamentalmente separado de seu objeto e de seu meio. Assim, Comte fala da necessidade de apreciar uma realidade exterior ao sujeito, recorrendo a Immanuel Kant,

[...] com a sua imortal distinção entre as duas realidades, objetiva e subjetiva, de cada concepção humana. Contudo, este princípio só foi verdadeiramente sistematizado quando o positivismo o referiu, como convinha, à lei geral que, em todos os fenômenos vitais, coloca todo organismo sob a dependência contínua do meio correspondente. Para as nossas mais elevadas funções espirituais, como em relação aos nossos atos mais materiais, o mundo exterior serve-nos ao mesmo tempo de alimento, de estimulante e de regulador. (KANT, 1978, p. 206).

Por conseguinte, o positivismo pressupõe duas instâncias separadas: a realidade exterior, natural e acabada, e a realidade subjetiva do sujeito, subordinada à primeira.

Essa postura vem na esteira do pensamento de Comte de que seria possível elaborar uma unidade metodológica das ciências: assim, o método positivo poderia servir tanto para as ciências naturais quanto para as humanas (BRANDÃO, 2011). De maneira similar, John Stuart Mill, outro importante filósofo positivista, acreditava que as ciências humanas, chamadas por ele de “ciências morais”, “[...] não detêm

uma lógica própria, mas empregam aquela já utilizada pelas ciências naturais, de modo que elas seriam apenas uma parte destas últimas, visando nada mais do que conhecer as regularidades dos fenômenos humanos” (BRANDÃO, 2011, p. 80).

Vários autores (COELHO, 2009; FIGUEIREDO, 2013; FREITAS, 2007; HOFFMANN, 2013; KAYMAN, 2003; LEE, 2010; SCHOLLHAMMER, 2013) exploram a maneira como a narrativa criminal formal recorre a uma matriz positivista no desenvolvimento de suas histórias. Segundo Celso Coelho:

Na verdade, o gênero policial em seus primórdios reflete o pensamento de sua época, pautado na ciência positiva, que se acreditava capaz de explicar tudo, tanto os processos químicos do corpo quanto os mecanismos da mente. O Positivismo, enquanto teoria do saber, negava-se a admitir outra realidade que não fossem os fenômenos e a investigar outra coisa que não fossem as relações entre fatos. Por extensão, o jovem romance policial atinha-se ao dado e não saía nunca do dado, prendendo-se a uma sintaxe lógica, a uma doutrina da verificação, mesmo quando se propunha investigar as motivações psicológicas do criminoso. Desse modo, tanto o Positivismo quanto o gênero policial não reconheciam a imprevisibilidade do ser humano, que faz desse um mistério impenetrável. (COELHO, 2009, p. 2).

Essa condição, por sinal, é a mesma de que fala Scaggs a respeito da escola formal de narrativa criminal, em que o comportamento de cada personagem pode ser previsto, como a peça de uma engrenagem. Ainda assim, é preciso ponderar, como lembra Figueiredo. A autora destaca a matriz positivista das histórias policiais, mas propõe uma tensão na própria gênese da tradicionalidade:

[...] A ficção policial de enigma equilibra-se num fio tênue. Para começar, até a crença positivista na eficácia da ciência para o deciframento de todo e qualquer mistério pode desestabilizá-la, pois não sobreviveria num mundo em que a autoria dos crimes pudesse ser detectada a partir de leis gerais aplicáveis ao comportamento humano, como desejava, por exemplo, Sherlock Holmes: o brilho do trabalho do detetive se reduziria drasticamente se, para a resolução dos casos, bastasse a utilização de um manual contendo fórmulas científicas. Num outro extremo, o crime perfeito também a coloca em risco, porque impossibilita a narrativa, alimentando-se do silêncio, já que, revelada a autoria, o crime deixa de ser perfeito. (FIGUEIREDO, 2013, p. 3).

Dessa maneira, ainda que as histórias da narrativa criminal formal trabalhem com a matriz positivista de que é possível conhecer tudo por meio de uma análise fria dos dados, é preciso ponderar que tal capacidade não está, a princípio, ao alcance de todos. Faz-se necessária a presença de uma mente brilhante, que ofereça sua capacidade única de interpretação para enxergar nas pistas algo que ninguém mais vê – e, assim, mostrar o caminho aos demais. Nesse sentido, o crime

perfeito seria um problema: sua ocorrência só seria possível mediante o rompimento de todas as ligações entre passado e presente, de modo que seria impossível ao detetive conectar a consequência (a morte) à causa (o assassinato) e a identificação do personagem que deve ser punido, de modo a promover o desejo de justiça tão caro a essas narrativas. Prossegue Figueiredo:

Para equilibrar-se entre esses dois extremos – a demonstração científica e o mistério insolúvel – o gênero policial apoia-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, isto é, na própria estrutura narrativa como mediação simbólica que permite ao homem enfrentar os desafios que o mundo lhe apresenta. 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. (FIGUEIREDO, 2013, p. 3).

De certa forma, as histórias criminais – principalmente aquelas centradas na figura do policial – surgem para combater o extraordinário que marca as histórias do gótico e do horror. Os mistérios se fazem presentes, mas podem ser resolvidos pela habilidade lógica do personagem principal das histórias. Entretanto, como já exploramos, as dimensões se entrelaçam em *True Detective*, de modo que o racional não consegue eliminar os fenômenos sobrenaturais – por mais que tente. Os detetives lutam para explicar racionalmente os acontecimentos, não se dando conta de como o método científico é insuficiente para fazê-lo, num universo constituído por modos de saber que Marty e Rust ignoram.

Autor que transitou entre narrativas fantásticas e racionalistas, Poe analisou a escrita da literatura a partir de sua própria obra, acentuando “[...] procedimentos do método científico na composição literária” (FREITAS, 2007, p. 4): “Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto de composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático” (POE apud BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 21). Assim, o escritor ressalta “[...] a supremacia da lógica, da racionalidade sobre a inspiração” (FREITAS, 2007, p. 4). É possível encontrar outras análises de Poe sobre sua própria obra em *Eureka* (1848), como lembrado por Josef Hoffmann (2013). Segundo este, o método investigativo das histórias de Dupin nos faz lembrar Comte, o que fica explícito quando o escritor “[...] concorda com o ‘filósofo Comte’ e

assumimos que Poe está se referindo ao segundo volume de Curso de Filosofia Positiva [...]” (HOFFMANN, 2013, p. 61, tradução nossa).<sup>68</sup>

O cenário da Inglaterra do século XIX também permite observar como o método científico e o pensamento positivista tornaram-se referência para a ficção: “A narrativa criminal moderna deve seu raciocínio estritamente científico e racional de causa e efeito aos escritores do Iluminismo, como Voltaire e outros, que tinham uma visão crítica sobre a religião” (HOFFMANN, 2013, p. 35, tradução nossa).<sup>69</sup> Hoffmann aborda o surgimento de Sherlock Holmes na época – cuja ascensão, por sua vez, torna-se essencial na composição do imaginário do período:

A era da ciência e da tecnologia começou em meados do século XIX. Especialmente na Inglaterra, a ciência se tornou parte inerente do nosso pensamento; havia uma perspectiva predominante de “positivismo racional”. Em seu rastro, seguiram-se esforços para alcançar uma cosmovisão científica consensual baseada nas ciências naturais, com a expectativa de que haveria progresso social e humanitário como resultado. O mundo esperava maior percepção e mais justiça de seus cientistas. Como médico, Doyle estava profundamente ligado ao pensamento racional do seu tempo, apesar de seu interesse pelo espiritualismo. No caso de Holmes, ele criou um herói que, pela primeira vez, triunfa seguidamente por causa da lógica e dos métodos científicos. (HOFFMANN, 2013, p.83, tradução nossa).<sup>70</sup>

Ao mesmo tempo, o próprio Sherlock serve de exemplo para que Ginzburg (2007a, 2007b) trate de outro paradigma epistemológico, também desenvolvido no século XIX, mas cujos preceitos se diferenciam, em boa medida, do positivismo. Trata-se do paradigma indiciário, que, como já mencionado, surge como base epistemológica também fundamental à narrativa criminal. Afinal, geralmente, as pistas da narrativa criminal manifestam-se como detalhes aparentemente insignificantes. Os pormenores costumam passar despercebidos por todos os personagens (e pelo leitor/espectador), exceto pelo detetive. Aquilo que credencia o detetive como uma figura diferenciada na trama é justamente sua suposta capacidade de notar a centralidade de elementos, a princípio, desimportantes,

<sup>68</sup> [...] agrees with ‘philosopher Comte’ and we assume that Poe is referring to the second volume of Cours de philosophie positive [...].

<sup>69</sup> The modern crime story owes its strictly scientific and rational reasoning of cause and effect to writers of the Enlightenment, like Voltaire and others, who viewed religion critically.

<sup>70</sup> The age of science and technology began in the middle of the nineteenth century. Especially in England, science became an inherent part of our thinking; there was a predominant ‘rational positivist’ outlook. In its wake followed endeavours to reach a consensual scientific worldview based on the natural sciences, with the expectation that there would be social and humanitarian progress as a result. The world expected greater insight and more justice from its scientists. As a doctor Doyle was deeply bound by the rational thinking of his day and age, despite his interest in spiritualism. In the case of Holmes he created a hero who, for the first time, triumphs time and again because of logic and scientific methods.

propondo explicações potencialmente decisivas para o desenvolvimento do caso. É esse o grande tema de *A carta roubada*, um dos contos sobre Dupin: a atenção ao inesperado. Ninguém esperaria que o ladrão de uma carta com informações comprometedoras sobre a realeza francesa fosse escondê-la no lugar mais óbvio e visível a todos (e, por isso mesmo, negligenciado): junto a outras cartas. Enquanto o comissário da polícia busca, sem sucesso, o material nos cantos mais recônditos da residência do criminoso, Dupin encontra a carta, sem grandes dificuldades, porque se atentou a um pormenor desconsiderado pelos demais.

Em *True Detective*, tal habilidade é sugerida numa passagem do primeiro episódio da série: após estudar cuidadosamente a cena do crime contra Dora, Rust relata a Marty alguns detalhes que observou, como herpes, retração gengival e dentes podres da vítima, dizendo que, por isso, certamente se trata de uma prostituta. Marty ironiza os tão convictos apontamentos do colega, insinuando que poderiam ser conclusões precipitadas. Inabalável, Rust desafia-o a esperar a identificação do corpo para comprovar que ele estava certo. De fato, estava.

Rust havia, nesse momento, proposto conclusões gerais por meio de detalhes específicos, já que decidiu que se tratava de uma prostituta a partir de condições mínimas do corpo da vítima. Cabe ressaltar que essas pistas não surgem isoladas: o fato de se tratar de uma mulher jovem, nua, com marcas de estupro e numa região de miséria social auxilia o investigador a chegar a tal conclusão. Uma pista, assim, revela sua importância não de maneira apartada, mas contextual.

O detalhe é um aspecto fundamental para o trabalho do investigador. Não por acaso, as histórias detetivescas servem de exemplo para que Ginzburg (2007a, 2007b) verse a respeito de um paradigma epistemológico que se baseia na centralidade dos indícios. Segundo Ginzburg (2007b), esse paradigma desenvolve-se em finais do século XIX (ou seja, logo após as histórias detetivescas de Poe), mais precisamente nos anos 1870 e 1880. Apesar de sua base ser semiótica, suas origens são bem mais antigas. Conforme Ginzburg, por trás do paradigma indiciário, “[...] entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa” (2007b, p. 154).

Ginzburg (2007b) desenvolve os fundamentos do paradigma indiciário a partir de três áreas: a pintura, a psicanálise e a literatura criminal. Na primeira, ele destaca os trabalhos de Giovanni Morelli, que, nos anos 1870, propôs um novo método para atribuir autoria a quadros antigos, baseado na observação da recorrência de modos

de composição e desenho em pormenores negligenciáveis, como o lóbulo das orelhas e as unhas das figuras pintadas. Na psicanálise, ele mostra como Sigmund Freud (que tinha conhecimento do método morelliano) desenvolveu a psicanálise por meio do estudo de pequenos gestos inconscientes, que permitiam entender condições latentes e significativas do paciente: “[...] pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, ‘baixos’, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano” (GINZBURG, 2007b, p. 149-150). Quanto à narrativa criminal, o historiador lembra como as aventuras do Sherlock de Conan Doyle (contemporâneo de Morelli e Freud), mostravam a incrível capacidade do detetive de, por meio de pistas mínimas, refazer os passos de determinado personagem e desvendar complexos mistérios. Torna-se possível, “[...] a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 2007b, p. 152). A visada de Ginzburg se aproxima, nesse sentido, à de Walter Benjamin, que também promovia analogias com romances criminais e se via “[...] como um leitor de rastros, que percebe em fenômenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo distante, algo escondido” (JANZ, 2012, p. 20).

O detalhe é fundamental na obra criminal de Conan Doyle, perpassando o próprio discurso de seu célebre personagem – que adora explicar seus métodos para um estupefato Dr. Watson. Em *Um estudo em vermelho*, Watson lê um artigo, escrito pelo detetive: “De uma gota d’água”, dizia o autor, “um lógico poderia inferir a possibilidade de um Atlântico ou um Niágara, sem ter visto ou ouvido falar de qualquer dos dois” (DOYLE, 2015e, p. 24). Conforme Ginzburg, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (2007b, p. 177). O detalhe seria, portanto, capaz de oferecer *insights* sobre o todo – assim como a herpes, a retração gengival e os dentes podres de Dora permitiram a Rust afirmar que se tratava de uma prostituta, ainda que ele nunca tivesse visto a moça em vida. Da mesma maneira, Rust também destaca a importância do pormenor, em *The long bright dark*: “Um pequeno detalhe, visto em algum momento, faz você dizer ‘Oh!’. Resolve o caso”.

Um filme de investigação que ilustra, de forma imagética, a centralidade do pormenor é o clássico *Blow-up: depois daquele beijo* (*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966). Após fotografar as cenas de um homem e sua amante num

parque, Thomas (David Hemmings) observa as imagens, que aparentemente não oferecem nada de intrigante. Paulo Menezes analisa o que se sucede:

Thomas começa a ampliar as fotos, em tamanhos cada vez maiores. Ele está só, introspectivo, olhando com vagar as várias imagens que vai compondo, que vai pendurando lado a lado, tentando remontar sentidos possíveis de uma história perdida. [...] Em si mesmas aquelas fotos contêm apenas isso: imagens plácidas de um parque semivazio. De repente, entretanto, algo lhe chama subitamente a atenção. Aproxima-se, olha para a foto em que o casal está de mãos dadas, em seguida para outra em que se abraçam, volta para a anterior, aproxima-se ainda mais, olha mais **detalhadamente**. Sua vista começa a selecionar, em cada foto, imperceptivelmente, o que lhe parece significativo. Ele amplia apenas um **detalhe** de uma delas, o casal que se abraça. Pode aí perceber, então, que a moça, enquanto o abraça, parece olhar assustada na direção de uns arbustos. Thomas retorna para a foto anterior, tentando recuperar o trajeto daquele olhar e o lugar para onde ele se deslocava. [...] Continua olhando para as fotos, pois algo lá parece estar errado, algo o incomoda. Com uma grande lupa na mão, como **Sherlock Holmes**, ele marca um retângulo em algum lugar dos arbustos onde nós, espectadores, não vemos nada. Mais uma ampliação. Agora temos, lado a lado, em sua unicidade temporal e em sua descontinuidade espacial, a moça que olha e o arbusto que está sendo olhado. Podemos vislumbrar, a partir de sua atenção, algo que sem ela continuaria perdido no meio de um monte de informações desconexas e indecifráveis. É somente a curiosidade de seu olhar que detona em Thomas a capacidade de ver ali, onde não havia nada anteriormente, a imagem pressuposta de um pedaço de um rosto que os espreitava pelo meio dos arbustos. (MENEZES, 2000, p. 26-27, grifos nossos).

A partir de sua curiosidade sobre uma minúcia que passava despercebida à primeira vista, Thomas descobre algo a respeito daquela cena e da possível relação entre os personagens envolvidos. A memorável sequência da ampliação, que Menezes oportunamente compara a um “gesto sherlockiano”, é simbólica, ao evidenciar um modo de atuar próprio do detetive: a atenção ao pormenor, a procura por significações onde supostamente não há nenhuma, ou onde ela parece ser ilusoriamente óbvia demais. É por meio do detalhe, e apenas dele, que Thomas consegue fazer descobertas sobre um quadro mais geral.

Em certo ponto, porém, a ampliação do detalhe nas fotos é tão grande que prejudica o entendimento mesmo do que está retratado. Podemos tomar essa limitação como uma ilustração do próprio pensamento de Ginzburg (2007b), que fala de indícios não em sua relação com o objeto (como é mais comum na semiótica clássica), mas do signo em seu contexto. Em nosso modo de ver, o indício, para Ginzburg, não significa nada em si mesmo, por isso interpretá-lo pressupõe inseri-lo numa conjuntura e estabelecer relações com outros vestígios. Segundo Jaime Ginzburg, em sua análise dos indícios de Carlo Ginzburg,

atribuir a eles [indícios] componentes de referências temporais e espaciais, buscando um horizonte de continuidade, consiste em dar valor aos rastros. Isolados, eles poderiam não ter qualquer relevância. Em conjunto e articulados, eles permitem chegar a um resultado concreto. (GINZBURG, 2012, p. 121).

Isso significa que, sozinhos, os indícios perdem relevância, pois se tornam incapazes de dizer algo. Assim, deve-se fazer um rastro emergir convocando outro, permitindo que os significados percorram, continuamente, essa rede. Conforme Braga, em seu estudo sobre o paradigma indiciário:

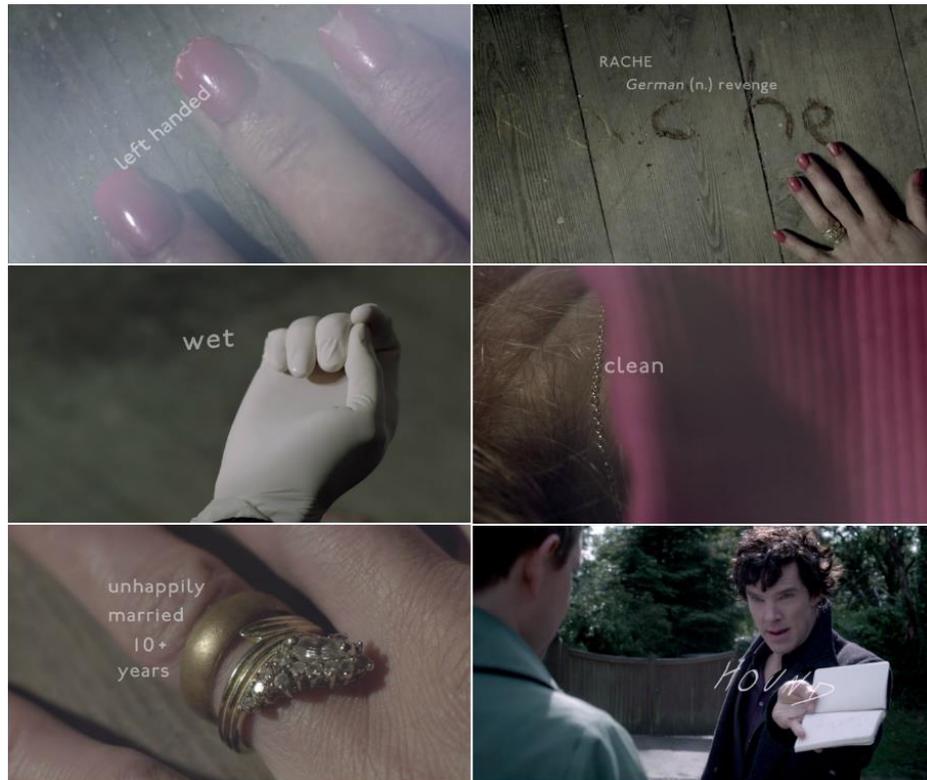
[...] devemos sublinhar também que os indícios não remetem “de modo direto” à realidade a ser capturada. É do conjunto de indícios relacionados pela pesquisa que se podem inferir lógicas, processos e estruturas que caracterizam o caso. Eventualmente alguns indícios podem parecer irrelevantes – e só adquirem valor indiciário por sua articulação com os demais. (BRAGA, 2008, p. 81).

Conseqüentemente, podemos afirmar que o indício, em Ginzburg, sempre significa *em relação a*. Braga conclui:

Há sempre uma relação entre indícios e um ângulo das coisas para o qual aqueles indícios serão “reveladores”. Mas não automaticamente: é preciso fazer articulações entre pistas e fazer inferências. Dois níveis de percepção, então, são necessários. Perceber o próprio indício (ou seja: que um dado aparentemente irrelevante pode ser significativo) e desenvolver relações com uma proposição buscada: fazer inferências. (BRAGA, 2008, p. 79).

Assim como em *Blow-up*, a exploração de particularidades como ponto essencial da trama também se faz presente em *Sherlock* (vale destacar também séries como, entre outras, *Lie to me*, *The mentalist* e *CSI*), mas não apenas em seu mundo diegético: trata-se de um recurso estético e narrativo, no qual os detalhes que guiam as abduções do personagem-título são destacados graficamente, “saltando na tela” ou sendo hiperfocados, de modo que o que antes era marginal torna-se central. Dessa maneira, podemos acompanhar o raciocínio do investigador, no ritmo frenético da série.

**Imagem 41 - Detalhes em *Sherlock***



Em *Sherlock*, recursos gráficos “brotam na tela”, evidenciando detalhes. Nos cinco primeiros frames, revelam a leitura do detetive sobre pormenores relacionados ao corpo da vítima, em *A study in pink*; no último, as letras saltam do papel para mostrar as siglas que ele anotou e a palavra que formam, em *The hounds of Baskerville*. **Fonte: Captura de tela de *Sherlock* (BBC, 2011, 2012). Montagem elaborada pelo autor.**

Como já explorado nos capítulos anteriores, Sherlock defende a frieza lógica das ciências exatas no fazer investigativo. Além dos já citados estudos que publica, sobre, por exemplo, cinzas de charuto, o detetive consultor deixa clara sua posição no romance *O signo dos quatro* (*The sign of the four*, Arthur Conan Doyle, 1890). Logo no início da obra, ele condena o livro que Watson publicou relatando o caso anterior, de *Um estudo em vermelho*:

A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata e, portanto, deve ser tratada da mesma forma fria, sem emoção. Você tentou dar-lhe um sabor romântico, e o efeito é o mesmo que transformar uma história de amor, ou uma fuga romântica, na quinta proposição de Euclides. (DOYLE, 2015a, p. 139).

No episódio *The hounds of Baskerville*, da série da BBC, Sherlock se mostra amedrontado e reflete: “Sempre fui capaz de me manter distante. Divorciei-me dos sentimentos. Mas meu corpo está me traindo. Emoções são interessantes, né? Um

grão na lente, uma mosca no óleo...”. De maneira semelhante, Hercule Poirot constantemente reafirma a necessidade de se analisar os casos “de maneira lógica”. Esses detetives apregoam, assim, a investigação como uma ciência exata, e a necessidade de o investigador ser frio e racional.

O mesmo pode ser dito em relação a séries forenses como *CSI* e *Bones*. Ambas apresentam equipes versadas em tecnologias e técnicas que compõem um tipo de investigação racional e impessoal, na qual a leitura das pistas leva, indubitavelmente, a uma resposta – uma vez que apenas uma interpretação correta é possível, como se a investigação fosse, de fato, uma ciência *exata*. Em *The bones that weren't* (“Dissolvidos”, em tradução disponível no site IMDB), da sexta temporada de *Bones*, um personagem retorna ao time de investigadores forenses após um tempo trabalhando com antropologia cultural. A protagonista o alerta: “A antropologia cultural é interessante, mas não envolve tanta ciência exata quanto a forense”. Trata-se de uma maneira positivista de tratar o ofício, bastante reveladora do método de investigação desvelado no programa.

Não obstante, sob a ótica do paradigma indiciário, a questão da cientificidade na narrativa criminal é mais complicada. O modelo epistemológico de que fala Ginzburg se desvia decisivamente do paradigma científico dito galileano. O físico Galileu Galilei batiza o modelo por ter definido, em 1638, as bases do método científico, que postula que o mundo obedece a leis, cabendo à humanidade conhecê-las com vistas a controlar a natureza. Diante das mudanças engendradas durante o Renascimento e da ascensão do capitalismo e da burguesia, o método ganharia força. Assim, para a ciência moderna, a realidade social está separada da vontade humana, mas somos capazes de conhecê-la por métodos racionais seguros, que nos possibilitam ultrapassar os limites dos nossos sentidos: “Ao contrário da ciência aristotélica, a ciência moderna desconfia sistematicamente das evidências da nossa experiência imediata. Tais evidências, que estão na base do conhecimento vulgar, são ilusórias” (SANTOS, 1988, p. 49). Por meio do empirismo, da matemática e da separação cartesiana do sujeito, podemos desvendar as leis gerais da natureza e, assim, prever seu comportamento. Conforme Boaventura de Sousa Santos, essa nova racionalidade científica é totalitária, “[...] na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que se não pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas” (1988, p. 48). Esse totalitarismo passa, decisivamente, por um rompimento com o

senso comum, por meio do foco no “[...] *como funciona* das coisas em detrimento de *qual o agente* ou *qual o fim* das coisas” (SANTOS, 1988, p. 51, grifos do autor).

Trazendo essa discussão para a investigação criminal, o paradigma galileano e o pensamento nomotético de correntes como o positivismo apresentam a noção de que o individual, o detalhe, o particular deve ser ignorado: afinal, seu objetivo é a observação da natureza com base na regularidade e na quantificação. Como explica Ginzburg, o paradigma indiciário se desenvolve a partir de outras diretrizes:

Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade: basta pensar no peso das conjeturas. (GINZBURG, 2007b, p. 156, grifos do autor).

A centralidade do individual justifica a escolha de Ginzburg por uma citação do historiador Aby Warburg para abrir o texto *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (2007b), no qual ele reflete sobre esse modelo epistemológico: “Deus está no particular” (GINZBURG, 2007b, p. 143). Curiosamente, podemos atestar uma versão mais sinistra desse mesmo pensamento em *Hannibal* – e, portanto, mais apropriada ao universo das narrativas criminais. Debatendo com Will Graham (principal investigador da série) se um *serial killer* já conhecido é o assassino de uma garota, ou se se trata apenas de um imitador, Hannibal Lecter chama a atenção para possíveis pequenas diferenças entre as cenas do crime, proclamando: “O diabo está nos detalhes”.

O paradigma indiciário, nessa medida, não corresponde aos critérios de cientificidade do modelo galileano. Essa virada é essencial. Como lembra Ginzburg (2007b), em certo momento, dois caminhos se abriram para as ciências: deixar de lado o individual em privilégio da generalidade (opção das ciências naturais e, a princípio, das humanas também), ou seguir uma cientificidade dos detalhes, que ainda precisava ser elaborada. O paradigma indiciário trilha o último caminho, o que implica num rompimento importante com o modelo galileano: “Quanto mais importância se dava aos pormenores, menor era a chance de um conhecimento científico rigoroso” (GINZBURG, 2007b, p. 163). Ginzburg propõe que tal rigor é não apenas inatingível, mas mesmo indesejável para essa forma de saber, relacionada à experiência cotidiana “[...] ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas

envolvidas, decisivos” (2007b, p. 178-179). Nessa guinada, aposta num “rigor flexível”, uma vez que a forma indiciária de conhecimento apresenta regras que não são pré-existentes, elegendo elementos imponderáveis como “[...] faro, golpe de vista, intuição” (2007b, p. 179).

O “rigor flexível” pode ser percebido em narrativas criminais como *True Detective*, nas quais as descobertas de pistas se dão, muitas vezes, não por métodos rigorosos e cerebrais, como seria próprio do cientificismo positivista. Em *The long bright dark*, os detetives começam a investigação a respeito do caso de Dora e, interrogando algumas pessoas, logo tomam conhecimento de um antigo caso de desaparecimento, da garota Marie Fontenot – que a princípio nada tinha a ver com o mistério inicial. Fato é que os dois enigmas se cruzam, e as pistas sobre Marie ajudam na resolução do caso de Dora.

Em 2012, Papania questiona Rust sobre esse interesse em Marie: se estavam investigando o homicídio de Dora, por que investir na resolução de um desaparecimento que datava de cinco anos na época, já esquecido? Ao que o detetive responde: “Ela tinha um tio que morava por perto. Chame de intuição”. Se a investigação detetivesca se pautasse unicamente por um pretenso rigor científico, dificilmente eles seguiriam essa pista e não encontrariam uma escultura de galhos na casa de Marie igual à que compunha a cena do crime contra Dora – o que conecta os casos de forma decisiva. Situação semelhante acontece em *Hannibal*. No segundo episódio da série, *Amuse-Bouche*, Will explica como conseguiu resolver seu primeiro mistério, de forma bastante sucinta e direta: sorte. Sherlock Holmes, pelo contrário, é categórico no romance *O signo dos quatro*: “Não, nunca adivinho. É um péssimo hábito, que destrói a capacidade lógica” (DOYLE, 2015a, p. 143).

Na medida em que valida uma metodologia baseada também em “elementos imponderáveis”, Ginzburg acredita que, por meio da elaboração do paradigma indiciário, é possível superar os incômodos causados pela recorrente dicotomia entre racionalismo e irracionalismo. Analisando o trabalho de Morelli, ele explica que os dados marginais

[...] eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, “que lhe escapam sem que ele se dê conta”. Ainda mais do que a alusão, não excepcional naquela época, a uma atividade inconsciente, impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência. (GINZBURG, 2007b, p. 150).

No caso da psicanálise freudiana, também não é difícil perceber a importância que os pequenos gestos inconscientes têm: o paciente deixa escapar sinais que podem ser lidos pelo analista como reveladores de sua condição psicológica. Já no que diz respeito à narrativa criminal, podemos imaginar como certos indícios do criminoso passam despercebidos pelo próprio, ou como certos gestos seus, imperceptíveis a ele mesmo, são habilmente registrados pelo olhar arguto do detetive, que logo faz associações e desvenda o enigma. A abertura para o inconsciente e o irracional é uma ruptura importante com o método galileano, racionalista em sua essência.

Já discorreremos, ao longo deste trabalho, sobre como as histórias de autores como Poe e Conan Doyle e de séries como *CSI* – em suma, a narrativa criminal formal – se alinham a um modelo positivista: suas tramas contam com detetives racionais e cartesianos, além de personagens que agem de maneira previsível em enigmas cujo fundamento é matemático, no qual todas as peças se encaixam ao final. Como é possível, dessa maneira, que justamente o Holmes de Conan Doyle sirva de referência para Ginzburg explicar as bases do paradigma indiciário – que, afinal, guarda profundas diferenças com o positivismo e com o modelo científico cartesiano?

Como dissemos, o paradigma indiciário tem como uma de suas principais diferenças em relação ao positivismo o fato de dar importância aos detalhes – como o faz Sherlock. Por outro lado, julgamos que é a maneira de *lidar* com esses indícios – ou seja, seu modo de ver, sua leitura – que torna as histórias de Holmes, e de outros detetives, positivistas. Afinal, nada nessas histórias é *por acaso*, ao passo em que o paradigma indiciário abre espaço, justamente, para a *casualidade*; em Poe e Conan Doyle, cada pequeno detalhe tem uma função que, na verdade, não é *desviante*, mas justamente *necessária* para compor um quebra-cabeça perfeito e simétrico. Além disso, detetives como Dupin e Holmes lidam de forma fria e cerebral com esse indício, extraíndo dele um significado único e uma verdade final e inerente, que leva ao estabelecimento de uma realidade estável, previsível e controlável, de modo que podemos entrever um paradigma indiciário-positivista nessas narrativas.

Desta feita, vislumbramos duas maneiras de tomar o vestígio a partir do paradigma indiciário: uma que o mobiliza na busca pelo estabelecimento de leis gerais; e outra na qual o rastro não é atalho para a formulação de padrões, mas para

a composição da singularidade de um caso único, de um assassino peculiar, particularizado. Na primeira situação, remete-se, em certa medida, ao positivismo, numa visada própria de histórias como as de Sherlock Holmes e outros detetives. O indício surge como ponto de ancoragem, como caminho certo para o estabelecimento da verdade. Dessa forma, ainda que seja singular, é tomado pelo sujeito interpretante como base para se estabelecer leis gerais, para formular padrões. Nessas narrativas criminais, os indícios são dados marginais, mas sua emergência permite sua inserção num contexto maior, no qual funcionam para confirmar padrões que se repetem caso após caso, possibilitando certo grau de generalização – pelo menos no sentido qualitativo do termo.

Podemos dizer que, nessa visada, um grau de generalização é necessário ao conhecimento produzido a partir do paradigma indiciário, quando se parte de um fenômeno singular para tratar de questões gerais. Logo, o desviante, o fora do comum, precisa se tornar um padrão aos olhos do detetive, especialmente nas histórias de *serial killers*. Assim como na psicanálise, em que é possível observar comportamentos desviantes em diferentes indivíduos e, a partir daí, determinar padrões, o policial que investiga um *serial killer* geralmente lida com homicídios em que certa performance se repete, o que fica evidente em cenas de crime muito parecidas. É a partir de tal semelhança que ele pode estabelecer que se trata de um mesmo assassino. Assim, nas histórias de *serial killers*, temos detetives que perseguem aspectos desviantes *a fim de torná-los um padrão*, que buscam divergências potencialmente regulares. É o que ocorre com frequência em *Criminal minds*, série dedicada à investigação do comportamento de *serial killers* e sanguinários criminosos e na qual os investigadores se baseiam o tempo todo em padrões e perfis recorrentes. A repetição de algo que, a princípio, é único, diferente e capaz de romper uma norma indica, para o investigador, que há um padrão por trás: um mesmo homicida, que mata da mesma forma.

Em *Hannibal*, um mistério que intriga os personagens é se determinados crimes foram perpetrados pelo *serial killer* conhecido como “Chesapeake Ripper” (que é, na verdade, o próprio Dr. Hannibal Lecter) ou por outros, que querem imitá-lo. Will é capaz de notar a diferença observando detalhes distintos na comparação entre as cenas do crime: logo, é a percepção desses elementos que se desviam de um padrão já reconhecido (a princípio, também desviante, mas tornado regular pelo olhar investigativo). Já em *True Detective*, e em outras histórias de *serial killers*, não

se trata apenas de pormenores: a “marca” do *serial killer* é algo que se destaca, é o que mais chama a atenção no momento do encontro com o cadáver. Na série em estudo, a presença dos mesmos elementos (chifres, esculturas de galhos, símbolos circulares e posição do corpo) em diferentes assassinatos revela a atuação de um criminoso específico. A marcante unicidade dos homicídios, em sua condição desviante, diferente de tudo que já se viu antes (como Marty mesmo comenta), é o que permite a associação entre os casos e a descoberta de que o verdadeiro assassino continua à solta.

Por outro lado, séries como a própria *True Detective* são notáveis por tomarem o vestígio como uma dimensão problemática, ainda que essencial. Isso acontece, principalmente, porque nem todo indício permite a formulação de leis gerais – ao contrário dos vestígios que propiciam a Rust sugerir que Dora é uma prostituta e também daqueles que possibilitam transformar o método de *serial killers* em um padrão. Nessas histórias, o indício não representa a verdade ou a realidade, e não está dado, pronto para ser interpretado nele mesmo: ele *pode* indicar algo. O investigador precisa, primeiramente, fazer emergir o rastro e aí propor seus possíveis sentidos a partir do contexto e da relação com outras pistas. Desse modo, mais do que um caminho certo para o encontro com a verdade, o indício torna-se o âmbito do erro, da dúvida, da falha: ele abre-se a múltiplos significados, que podem ou não levar a respostas pertinentes. Nesse movimento, perde-se a possibilidade de estabelecer leis gerais e padrões, uma vez que o indício é uma dimensão da incerteza e da suposição. Temos, a partir desse rastro frágil, o singular pelo singular, a particularização acentuada de um assassinato e de um crime.

Em *True Detective*, notamos essa clivagem no paradigma indiciário a partir do momento em que os sinais vestigiais não permitem a decifração de uma realidade maior, pois não se configuram como “zonas privilegiadas” sobre ela. Tal ambiguidade que constitui o vestígio pode ser mais bem compreendida a partir dos estudos de Ricoeur (1997) sobre a dimensão do rastro, quando o filósofo analisa as tentativas do gesto historiográfico de “re-construir” uma realidade passada, a partir das categorias de *significância e representância*.

## 5.2 Presenças ausentes

Para Ricoeur (1997), os rastros (assim como o calendário e a ideia sequencial das gerações) são “instrumentos de pensamento” (1997, p. 180), exercendo “[...] o papel de conectores entre o tempo vivido e o tempo universal. Assim, eles atestam a função poética da história, e trabalham para a solução das aporias do tempo” (RICOEUR, 1997, p. 180). Dessa forma, conectores como o rastro permitem a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico, criando um terceiro-tempo, batizado por Ricoeur de “tempo histórico”. Para o pensamento ricoeuriano, o rastro se constitui como uma dimensão valiosa para investigarmos a questão da aporia do tempo, na qual a marca de um passado findo permanece, paradoxalmente, presente. Assim, ainda que não sugira a elaboração de um paradigma (como o faz Ginzburg), Ricoeur se debruça sobre os problemas epistemológicos relativos ao rastro, que incidem numa reflexão sobre o gesto historiográfico.

Para Ricoeur, “[...] o rastro indica *aquí*, portanto no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa” (1997, p. 201, grifos do autor). O paradoxo está, então, [...] no fato de que a passagem não existe mais, mas o rastro permanece (RICOEUR, 1997, p. 201). Essa aporia é uma das questões que aproxima diferentes concepções a respeito do rastro, como a de Benjamin. Ainda que interessado em investigar outras temáticas (como a relação do rastro com a aura, a burguesia e a experiência urbana), o pensador alemão também enfatiza esse aspecto: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2009, p. 490). Conforme Rolf-Peter Janz (2012), essa distância pode ser tanto topográfica quanto temporal. Gagnebin também ressalta:

Na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de “rastro” é caracterizado por sua complexidade paradoxal: **presença de uma ausência e ausência de uma presença**, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala. (GAGNEBIN, 2012, p. 27, grifos nossos).

Em seus escritos, Ricoeur recorre a algumas das mesmas imagens convocadas por Ginzburg para tratar do indício: o caçador, o detetive, o cientista. A

partir das considerações de Ricoeur, podemos entender melhor a analogia feita por Ginzburg a respeito de como os dados no paradigma indiciário

[...] são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá”. Talvez a própria ideia de narração (distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação) tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas. O fato de que as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória – a parte pelo todo, o efeito pela causa – são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora, reforçaria essa hipótese – obviamente indemonstrável. O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos. (GINZBURG, 2007b, p. 152).

Nesse sentido, o caçador seria capaz de formular uma narrativa ao, como define Ricoeur (1994), propor uma forma ao que é informe: ou seja, a partir de eventos aparentemente desconexos e sem significado (marcas no chão), é possível elaborar uma narrativa que os explica (as marcas são pegadas de algum animal que passou por aqui). Assim, o rastro pode se constituir como um fator essencial para a organização da experiência do sujeito no mundo e para que ele possa criar narrativas, especialmente sobre um passado que permanece vivo. Ginzburg (2007b) fala de uma “série coerente de eventos”, expressão semelhante à que é usada, mais de uma vez, em *True Detective*, como na passagem em que Marty descreve o processo investigativo: “Você está buscando uma narrativa. Interrogam-se testemunhas. Colhem-se evidências. Estabelece-se uma *ordem de eventos*. E constrói-se uma história, dia após dia”. Se pensarmos na escultura de galhos encontrada na cena do crime contra Dora, na casa de Marie Fontenot, na escola em que estudou Rianne Olivier e, certamente, no local em que Stephanie foi assassinada (apesar de isso não ser dito), podemos dizer que o artefato se torna um rastro indicativo da passagem de um mesmo personagem por esses diferentes lugares, em tempos distintos. Assim como o rastro de Ricoeur, a pista da escultura sugere, no *aqui e agora*, a passagem passada de alguém, o que orienta os rumos futuros da investigação. Dessa forma, torna-se um elemento importante para que os detetives estabeleçam uma ordem de eventos.

Ainda que essencial, o vestígio não possui valor em si mesmo. Como esclarece Ricoeur: “Num nível epistemológico elementar, tornou-se banal ressaltar que qualquer rastro deixado pelo passado se torna um documento para o

historiador, **desde que ele saiba interrogar seus vestígios e questioná-los** (1997, p. 198, grifos nossos). Analisando a obra benjaminiana, Rolf-Peter Janz destaca que o filósofo considera que “[...] desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva” (JANZ, 2012, p. 20). Destaca-se, assim, o papel central do sujeito para ler e, tão importante quanto, questionar os vestígios com os quais se depara – ou, melhor dizendo, com os vestígios que *faz emergir* na investigação.

A partir dessas reflexões, assumimos o rastro não como um dado isolado que oculta, em si mesmo, um valor a ser revelado, mas uma porta de entrada para a leitura do sujeito, em seu gesto interpretativo. Para Jaime Ginzburg: “Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá” (2012, p. 112). Diversas séries criminais recentes ressaltam como a experiência de vida dos policiais compõe parte essencial da maneira como eles leem os vestígios. Abre-se um leque de possibilidades para a investigação, uma vez que o rastro não pode ser lido apenas de uma mesma maneira, a partir de uma condição que lhe seria inerente.

Em *True Detective*, *The killing*, *Luther* e *Top of the lake*, dentre outras, podemos conhecer a intimidade dos investigadores muito mais do que em *CSI*, *Criminal minds* e *Bones*, pois isso será essencial para entendê-los também enquanto detetives. Como dissemos a partir de Jost (2012), a vida privada dos policiais ganha espaço nessas séries. Temos, assim, investigadores que levam sua bagagem íntima e pregressa para o trabalho detetivesco, o que pode ser um trunfo ou um atalho para o fracasso. Dizemos, pois, de vertentes da narrativa criminal que se afastam de uma concepção indiciário-positivista da realidade. Nessas tramas, o movimento que o investigador realiza não é o de desvelar uma realidade pronta, jogando luz sobre o que se encontrava na escuridão. O gesto de ler o rastro não visa a re-construir fielmente a realidade, mas a sugerir uma interpretação capaz de organizar os acontecimentos. Temos então investigadores cujo olhar é sempre enviesado, e cuja proposta nunca poderia se constituir como a realidade, mas seria a de construir um mundo possível, verossímil, singular em certa medida, em meio a outros. Em curiosa semelhança com o que afirmam autores como Alfred Schütz (1974), Peter Berger e Thomas Luckmann (1974), a realidade emerge como uma

dimensão construída socialmente, compondo-se, na verdade, de várias realidades, dependentes da visão dos sujeitos e dos seus mundos de referência.

No caso da narrativa criminal, o movimento de fazer emergir e interpretar rastros tem como base a atuação do detetive, em sua difícil missão de lidar com um quadro caótico e propor sentidos onde parece não haver nenhum. Ao chegar à cena do crime, ele encontra um emaranhado de pistas em potencial, e seu dever não é apenas fazê-las emergir, mas apresentar interpretações pertinentes. A intervenção do detetive envolve, assim, a capacidade de propor o que os rastros podem informar, contextualizando-os de forma geral e criando uma narrativa coerente. No momento em que visitam a cena do crime contra Dora, Marty e Rust têm, a rigor, acesso aos mesmos elementos ali presentes: o cadáver, as marcas no corpo, os sinais ritualísticos. Entretanto, como já comentado, ambos discordam entre si. Enquanto Marty prefere esperar sair o laudo do legista, Rust é categórico: como a jovem tem dentes podres, herpes e retração gengival, deve ser uma prostituta.

Analisando o modo de pensamento de Rust, podemos chegar a certas conclusões. Ter dentes podres e retração gengival pode ser resultado de vários fatores, como má escovação dos dentes e excesso de ingestão de açúcar. Herpes significa que a moça contraiu uma doença virótica transmitida, de maneira geral, por relações sexuais, o que causa lesões na boca e nos órgãos genitais. A princípio, é isso que Rust descobre, é o que tais rastros lhe dizem. Entretanto, o trabalho detetivesco precisa ir além: o investigador deve transcender atestações mais “óbvias” ou que não ajudem a averiguar o mistério. Por isso, Rust analisa os vestígios em articulação, levando em consideração, por exemplo, o fato de ser uma jovem moça e com marcas de abuso sexual para sugerir conclusões mais importantes: todos esses fatores indicam que se trata de uma garota de programa. É sobre esse contexto maior que os rastros analisados informam. Trata-se, assim, de duas etapas que estão implicadas no trabalho do detetive, em que ele propõe o *que* um rastro diz e *sobre* o que ele diz.

Na concepção ricoeuriana, o rastro envolve as categorias de *significância* e *representância*, pois, sem significância, perde qualquer sentido; sem representância, deixa de dizer sobre um passado que aconteceu. A significância está, portanto, relacionada ao fato de o rastro ser um efeito-signo, por se referir a “[...] uma relação de causa e efeito entre a coisa marcante e a coisa marcada” (RICOEUR, 1997, p. 202). Nas palavras do filósofo, “[...] essa significância consiste no próprio ato de o

vestígio remeter à passagem, o que requer a síntese entre a marca *deixada* aqui e agora e o acontecimento *passado*” (1997, p. 208, grifos do autor). Logo, o vestígio passa a ter sentido, abre a possibilidade de fazer significar: a si mesmo e ao passado ao qual se articula. Assim, o documento se mostra valoroso uma vez que o rastro a ele ligado apresenta uma *significância* – ele possibilita *dizer algo* sobre o passado. Ricoeur lembra que apontar a história como [...] “um conhecimento por rastros é apelar, em último recurso, para a *significância* de um passado findo que, no entanto, permanece preservado em seus vestígios” (1997, p. 201).

Já ao discutir as funções miméticas do rastro, Ricoeur diferencia duas maneiras de *representar*: a representação, que se refere a uma imagem mental de algo que está ausente; e a representância, que se refere a tomar o lugar de alguma coisa – por isso mesmo, a categoria pode ser chamada também de “lugar-tenência” (RICOEUR, 1997). O rastro seria da ordem da representância, uma vez que não representa mentalmente algo que está ausente, mas toma o lugar de uma coisa que ali esteve no passado. Nesse sentido, a representância diz da própria aporia do tempo envolvida na dimensão vestigial, ao representar, no aqui e agora, algo que já se passou. Como sintetiza Ricoeur: “Daremos o nome de *representância* (ou de *lugar-tenência*) às relações entre as construções da história e seu *face-a-face*, a saber, um passado ao mesmo tempo abolido e preservado em seus rastros” (1997, p. 175, grifos do autor). Assim, a categoria de representância é crucial para o pensamento historiográfico, pois o filósofo questiona: “[...] que estamos querendo dizer quando afirmamos que algo ‘realmente’ aconteceu?” (RICOEUR, 1997, p. 242). Ou seja, enquanto a significância remete às possibilidades de sentido (do vestígio e do passado), a representância se articula à possibilidade, às relações de referencialidade, à condição de um (o vestígio) poder se remeter, estar articulado, ao outro (ao passado, ao que aconteceu).

Tomando as categorias de Ricoeur como base, concluímos que o rastro apresenta uma “significância” – ou seja, diz algo, ao se configurar como o vestígio de uma passagem. Ao mesmo tempo, o rastro oferece uma “representância”, indicando *sobre* o que está sendo dito. No caso de *True Detective*, podemos dizer: os dentes podres e a retração gengival de Dora podem *significar* falta de higiene e de informações de saúde, assim como a herpes pode *significar* relações sexuais sem proteção e com diversos parceiros; em conjuntura, esses rastros *representam* que se trata de prostituta, é sobre isso que eles falam. Esses vestígios não são uma

imagem dessa informação (no que se configuraria, conforme já dito, como uma *representação*), eles são uma *representância*, funcionam na complexidade das relações de *lugar-tenência* desse quadro geral.

Lançando mão dessas categorias para pensar a narrativa criminal e o trabalho do investigador, podemos refletir sobre certos temas centrais de *True Detective*. Isso porque, como veremos, nem sempre Marty e Rust conseguem operar, como nos exemplos citados, de maneira satisfatória nas categorias de significância e representância. Há uma constante dificuldade dos policiais em lidar com as provas e em propor sentidos esclarecedores sobre o passado, dificultando o estabelecimento de leis gerais e conferindo ao caso investigado a qualidade de evento único, singular e indecifrável.

### 5.3 A maldição dos detetives

Em certa medida, o passado sobrevive no presente por meio do vestígio, aspecto que problematiza a temporalidade. Consequentemente, o historiador – e o detetive –, cujo trabalho se baseia na dimensão vestigial, vê-se às voltas com a tentativa de “re-compor” uma realidade. É disso que a narrativa criminal trata, em última instância: a necessidade de saber sobre a realidade passada, a fim de explicar aquela na qual nos encontramos no presente e com vistas a definir como será o futuro. Segundo Ernst Bloch, o movimento narrativo que as histórias criminais realizam é a reconstrução do não narrado, naquele que é o

[...] critério mais decisivo, que separa o romance policial de todas as outras formas narrativas e torna o *fator não narrado* e a sua *reconstrução* especialmente interessantes. No romance policial, o crime já ocorreu, fora da narrativa; a história chega à cena com o cadáver. Ela não desenvolve as suas motivações durante a narrativa, ou com a sua ajuda, mas seu único tema é a descoberta de algo que aconteceu *ante rem* [“antes das coisas”, em latim]. (BLOCH, 1988, p. 43, grifos do autor, tradução nossa).<sup>71</sup>

Como é de praxe em narrativas criminais, as pistas importantes, que nos levam ao verdadeiro culpado pelo delito, são introduzidas de maneira sutil, de modo a evitar que as percebamos como tal. Assim como o próprio detetive, somos

---

<sup>71</sup> [...] is that most decisive criterium, which separates the detective novel from all other narrative forms and makes the un-narrated factor and its reconstruction especially interesting. In the detective novel the crime has already occurred, outside the narrative; the story arrives on the scene with the corpse. It does not develop its cause during the narrative or alongside it, but its sole theme is the discovery of some- thing which happened *ante rem*.

ludibriados e levados a nos atentar para outras pistas, mais chamativas e de significações e representâncias mais claramente emergentes e decisivas. Por duas vezes, nos episódios *Who goes there?* e *The secret fate of all life*, Marty comenta com Papania e Gilbough sobre a “maldição dos detetives”: “A solução estava bem diante do meu nariz, mas eu estava prestando atenção em outra coisa”. Os detalhes, enfim, são fundamentais.

O desafio do detetive consiste em lidar com uma série de pistas que podem ou não levá-lo a respostas sobre um enigma, que são ou não capazes de ajudá-lo na formulação de um discurso coerente (mas nunca completo) sobre a realidade. As boas histórias criminais têm apelo justamente por apresentar casos em que é difícil fazer emergir pistas ou mesmo propor sentidos coerentes para elas. As pistas certas rareiam, ao passo que as falsas surgem constantemente, para personagens e leitores/espectadores. Segui-las significa perder-se num labirinto, embrenhar-se numa trama de armadilhas da qual é difícil se livrar. Se o acesso completo ao passado é impossível, as pistas são os únicos atalhos que nos permitem relancear as ruínas de uma realidade perdida, permeada por dúvidas. Caso elas nos levem a caminhos tortuosos, o passado pode aparecer de forma ainda mais distorcida e enganosa. O que acontece, então, quando os detetives seguem pistas falsas, ou não encontram evidências suficientes para resolver um mistério? Em séries forenses, quase invariavelmente os investigadores trilham o caminho correto – mas isso não é uma regra na narrativa criminal. Em *True Detective*, a sensação ao final é de que a dúvida e o engano tomaram conta da narrativa, ludibriando os detetives rumo à sua falha resolução.

Para Ríos (2014d), *True Detective* é uma série permeada pela lógica do equívoco e da pista falsa. Marty e Rust atuam numa dinâmica pretensamente racionalista, propondo significados com vistas a resolver o mistério dos assassinatos para, assim, prender o assassino e fazer justiça. O problema é que eles são como que apanhados numa roda-viva, perdendo-se, seguindo falsas evidências, sofrendo com a ausência delas ou oferecendo soluções que não são suficientes – sem que, durante boa parte da trama, o percebam. *True Detective* discute a dificuldade em saber sobre o passado e em propor sentidos que harmonizem a realidade. Em *Haunted houses*, estamos no ano de 2002, e Rust está certo de que ele e Marty não prenderam o homem certo no caso Dora. O detetive tenta convencer seu companheiro e o xerife de que suas teorias conspiratórias fazem sentido, de que

Billy Lee Tuttle está envolvido nesse e noutros assassinatos. Um de seus argumentos é que, em 1995, logo que o assassinato veio a público, Billy Lee começou a pressionar para que uma força-tarefa tomasse o caso da polícia estadual. Ele reclama: “Estamos num pântano lamacento”. Rust só percebe que o terreno em que pisam é instável e perigoso agora, mas a série já vinha nos mostrando isso há muito tempo. Como dissemos, Louisiana é um personagem vivo na trama, dizendo de seus habitantes, da atmosfera do lugar, da perversidade invisível que habita suas terras.

Em sua investigação, um acerto dos detetives foi perseguir os rastros perdidos de Marie Fontenot – ainda que eles tenham falhado em perceber, na investigação de 1995, que seu apagamento fora proposital. Ao conversar com o Xerife Tate (Ron Clinton Smith) sobre o porquê de Marie não ter sido procurada na época em que foi dada a queixa de seu desaparecimento, Marty aproveita para perguntar sobre outro caso de que ouviu falar, de uma garota perseguida na floresta. Tate lhe entrega, então, o retrato falado do homem que a perseguira: segundo o xerife, a criança informou que se tratava de um “Monstro-espaguete de orelhas verdes”. Realmente, o desenho parecia representar muito mais uma figura sobrenatural saída da mitologia de Lovecraft do que propriamente um ser humano. Marty e Rust ficam sem saber o que fazer, e Tate ironiza, dizendo que, se os dois detetives quiserem, podem chamar toda a força policial para procurá-lo. A ironia, na verdade, é que se tratava do assassino de Dora.

Diante do retrato falado, Marty e Rust ficam paralisados porque não conseguem imaginar do que aquilo se trata, sobre o que está dizendo. Temos uma figura identificada como um “monstro”, cujo rosto é feito de espaguete e as orelhas são verdes. Essa é a significância proposta pelo desenho, mas como sugerir uma representância a partir dessas características? Que ser humano pode ser identificado de tal forma? Os grandes *insights* de Marty e Rust em *After you've gone* e *Form and void* são dotar de representância esse retrato falado, descobrir sobre o que ele está dizendo. Rust inicia esse processo ao associar o “Monstro-espaguete” a um homem descrito como “alto e de cicatrizes no rosto” por duas moças da Igreja Amigos de Cristo (“*Friends of Christ*”) (que o viram com Dora), por Kelly Reider (encontrada no esconderijo de Reggie e DeWall) e por um garoto de programa que frequentou a mesma escola de Marie e relatou estranhos “sonhos” em que parecia sofrer abuso sexual. Diante dessas referências, Rust resgata o retrato falado,

esquecido no primeiro episódio da série, e faz a associação decisiva de que se trata do mesmo personagem. O rosto de espagete pode ser explicado, assim, a partir das tão marcantes cicatrizes de queimaduras nas faces de Errol Childress.

Todavia, os detetives só conseguem chegar ao culpado por meio de outro peculiar componente do desenho: as orelhas verdes. Em *Form and void*, Marty está observando algumas fotos do caso Dora. Seu parceiro comenta que eles precisam voltar a analisar os arquivos com olhos “frescos”, como se fosse a primeira vez, como se estivessem “verdes” no assunto. A frase parece chamar sua atenção, e ele olha, intrigado, para o retrato falado: “Por que orelhas verdes?”. Rust não sabe, acha que podem ser folhas, uma vez que a perseguição à garota que descreveu o homem aconteceu numa floresta. Não se dando por satisfeito, Marty procura uma foto e a coloca junto a outra. São da mesma casa, de Erath, em épocas diferentes: na mais antiga, de 1995, ela está pintada com um *verde fresco*, vibrante; na mais recente, a cor está bastante apagada. Marty pondera que, na primeira, aparentemente a casa havia acabado de ser pintada. Será que as orelhas verdes não seriam resultado da tinta usada pelo homem que a pintou? Rust fica estupefato: nada mais é do que o detalhe que ele havia comentado anteriormente, capaz de solucionar o caso, do pormenor essencial de Ginzburg. Após tentativas frustrantes de dar sentido ao retrato falado do monstro, finalmente é possível propor uma representância a ele: um homem grande, de rosto marcado de cicatrizes, que aparentemente pintou de verde uma casa em Erath, no ano de 1995. Apesar disso, como já dissemos, Errol é apenas parte de um problema muito maior, e muitas perguntas ficam sem resposta na série, num cenário em que sobram rastros enigmáticos.

Em sua fragilidade, os vestígios são fonte de hesitação, o que leva os detetives a um movimento errante e ao estabelecimento de uma verdade incompleta. Refletindo sobre *True Detective* a partir de Arthur Schopenhauer, cuja filosofia pessimista é considerada importante para a série, Ríos escreve:

[...] existe neste pensador um ensinamento ainda mais devastador, uma doutrina implacável que se sustenta em dois conceitos: Vontade e Absurdo. Segundo esta, [...] o mundo carece de princípio de causalidade e, portanto, de toda possibilidade intrínseca de culminação, quer dizer, de alcançar uma “meta”, um “resultado”, um “fim”. Como consequência, o devir e o tempo em que se configura a identidade do sujeito, e sua aparente liberdade, não são mais do que mera ilusão, uma ficção de nosso intelecto, que proporciona ao animal racional e doente a fábula compensatória do sentido, à qual ele se agarra com unhas e dentes: sentido do mundo, sentido do tempo, sentido da ação racional. Mas a coisa é de caráter afetivo, pulsional e irracional; se o mundo é, em última instância, Vontade (e nossa vontade não é mais que

uma tendência cega, uma força amorfa, um desejo vampírico e sem objetivo que não quer mais do que seguir querendo), então a ação humana não é mais do que a eterna repetição de uma querência primitiva, enraizada na ausência do fim, de meta e de sentido. E seu corolário: essa repetição vazia leva à impossibilidade humana de alcançar a felicidade e a plenitude, o absurdo de nossas ilusões na hora de conceber o futuro como um espaço de satisfação e realização. (RÍOS, 2014b, p. 187-189, tradução nossa).<sup>72</sup>

Se, na narrativa criminal formal, temos um detetive que atua no presente conturbado com vistas a estabilizar o futuro (de modo a fazer com que o mundo retorne, inclusive, à estabilidade de antes do assassinato, na medida do possível), vemo-nos, em *True Detective*, diante de tempos futuros marcados pela eterna dúvida, pelo desejo de um controle que nunca se materializa. Ao contrário das histórias criminais de matriz indiciário-positivista, em *True Detective*, nem tudo termina por ser comprovado. A mudança de Rust ao longo do tempo, quando o cinismo e a desilusão parecem tomar conta de sua personalidade, pode ser relacionada ao fato de ele perceber como a atuação do detetive é inexoravelmente defectível.

Numa chave de leitura fantástica, podemos dizer, inclusive, que, diante das ocorrências possivelmente sobrenaturais, talvez não possa ser instituída uma referencialidade em *True Detective*. Afinal, a que remetem os signos na série? Nos termos de Ricoeur, a representação pressupõe ligação direta entre o referente e o referenciado; a representância, não. Como exploramos, Ricoeur evidencia o quão problemática é essa relação. Em *True Detective*, acompanhamos Rust tentando estabelecer referências racionais para os mistérios de Louisiana, mas notamos como tal referencialidade é impossível, dado o misticismo latente do local. Essa referencialidade, em última instância, opera fora do modelo de causa e efeito do positivismo.

---

<sup>72</sup> [...] existe en este pensador una enseñanza aún más devastadora, una doctrina despiadada que se sostiene sobre dos conceptos: Voluntad y Absurdo. Según ésta, [...] el mundo carece de principio de causación y, por tanto, de toda posibilidad intrínseca de culminación, es decir, de alcanzar una "meta", un "resultado", un "fin". Como consecuencia, el devenir y el tiempo en que se configura la identidad del sujeto, y su aparente libertad, no son más que una mera ilusión, una ficción de nuestro intelecto, que le proporciona al animal racional y enfermo la fábula compensatoria del sentido, a la que se agarra con uñas y dientes: sentido del mundo, sentido del tiempo, sentido de la acción racional. Pero la cosa es de carácter afectivo, pulsional e irracional; si el mundo es, en último término, Voluntad (y nuestra voluntad no es más que una tendencia ciega, una fuerza amorfa, un deseo vampírico y sin objeto que no quiere más que seguir queriendo), entonces la acción humana no es más que la eterna repetición de una querencia primigenia, enraizada en la ausencia de fin, de meta y de sentido. Y su corolario: esta repetición vacía conlleva la imposibilidad humana de alcanzar la felicidad y la plenitud, el absurdo de nuestras ilusiones a la hora de concebir el futuro como un espacio de satisfacción y realización.

Se demonstraram um bom *faro* detetivesco ao se interessarem pelo caso de Marie – que, apesar das evidências contrárias, estava relacionado ao de Dora –, os protagonistas da série ignoraram alguns pormenores cruciais, que pareceram irrelevantes e desconectados do caso numa primeira mirada. Uma das principais dificuldades da dupla se refere ao trato com arquivos, documentos e testemunhos, essenciais para o encontro com o rastro. Como propor significâncias e representâncias se esse frágil elo final com o passado é destruído?

### 5.3.1 O despertar dos mortos

Boa parte da dificuldade de Marty e Rust na investigação está ligada ao apagamento de arquivos, essenciais tanto à prática historiográfica quanto policial – afinal, ao frequentá-los, podemos sondar o passado (RICOEUR, 1997). Segundo Ricoeur, “[...] basta seguir o processo de pensamento que, partindo da noção de arquivos, depara com a de documento (e, dentre os documentos, com a de testemunho) e, daí, remonta ao seu pressuposto epistemológico último: o rastro, precisamente” (RICOEUR, 1997, p. 196). Arquivos, documentos, testemunhos: todos eles ganham *valor histórico* na medida em que dizem algo do passado, em que guardam rastros de uma realidade finda os quais podem ser estudados e analisados no presente.

Nas palavras de Ricoeur:

Na noção de documento, hoje, já não se dá ênfase à função de ensinamento, que a etimologia da palavra sublinha (embora do ensinamento – *enseignement* – à informação – *renseignement* – a transição não seja difícil), mas sim à de *apoio*, de *garantia*, trazida a uma história, uma narrativa, um debate. Esse papel de garantia constitui a prova material, o que em inglês é chamado de “*evidence*”, da relação que é feita de uma sequência de acontecimentos. Se a história é uma narrativa verdadeira e os documentos constituem seu último meio de prova, esta alimenta a pretensão que a história tem de se basear em fatos. (RICOEUR, 1997, p. 197-198, grifos do autor).

Para o filósofo, é na consciência de que a história lida com acontecimentos que realmente ocorreram que “[...] o documento se torna rastro, ou seja, [...] ao mesmo tempo um resto e um signo do que foi e não é mais” (1997, p.10).

Assim, a noção de documento está diretamente relacionada à prática historiográfica, pois se trata da prova de que algo realmente aconteceu – e a história versa, afinal, sobre fatos reais. Todavia, tanto Ricoeur como Ginzburg destacam

como não se pode confundir o documento com a realidade à qual ele faz referência: a relação aí estabelecida não é direta. O resultado dessa consulta é a elaboração de um conhecimento histórico que, como exploramos, “[...] é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 2007b, p. 157). Ginzburg é categórico ao afirmar que é impossível não concordar com Renato Serra, quando este declara:

Tem gente que imagina de boa-fé que um documento pode ser uma expressão da realidade [...]. Como se um documento pudesse exprimir algo diferente de si mesmo [...]. Um documento é um fato. A batalha, um outro fato (uma infinidade de outros fatos). Os dois não podem fazer um. [...] O homem que age é um fato. E o homem que conta é outro fato. [...] Todo depoimento dá testemunho apenas de si mesmo, do seu momento, da sua origem, do seu fim, e de nada mais. (SERRA apud GINZBURG, 2007a, p. 229).

Para Ginzburg, “Serra sabia muito bem que qualquer documento, a despeito de seu caráter mais ou menos direto, sempre guarda uma relação altamente problemática com a realidade. Mas a realidade (‘a coisa em si’) existe” (2007a, p. 229). Segundo Ginzburg, podemos assim refutar a pesquisa histórica positivista, “[...] baseada na decifração literal dos documentos” (2007a, p. 229). Por isso Ricoeur (1997) alerta sobre os perigos de se conferir uma autoridade total aos documentos, movimento típico do positivismo.

O filme sul-coreano *Memórias de um assassino* (*Salinui chueok*, Joon-Ho Bong, 2003) talvez seja um dos melhores exemplos da relação problemática entre o trabalho policial e o valor documental. Na trama, a província de Gyeonggi vê-se às voltas com os macabros assassinatos de jovens mulheres, e a polícia local recebe a ajuda de Seo Tae-yoon (Kim Sang-kyung), detetive de Seul que várias vezes repete como num mantra: “Documentos nunca mentem”. Ao final, quando um documento não lhe informa o que ele acreditava ser a verdade, seu discurso muda: “Esse documento é uma mentira. Não preciso dele”. O filme de Joon-Ho Bong problematiza, assim, não só a postura da polícia perante as provas, mas também como elas não representam a verdade e podem suscitar, mais do que respostas, novas dúvidas, deixando casos em aberto.

**Imagem 42 - Memórias de um assassino**

Fonte: Captura de tela de *Memórias de um assassino* (Joon-Ho Bong, 2003).

Um crime pode se relacionar, de diversas formas, a outros mais antigos: pode ser o mesmo assassino, o mesmo tipo de vítima, configurar-se como uma homenagem a um *serial killer* do passado, dentre outras possibilidades. Uma maneira tida como eficaz para se descobrir essas similaridades é recorrer aos arquivos policiais, onde são armazenadas fichas criminais, provas e mais. Um arquivo abandonado e esquecido, de anos atrás, pode se tornar peça-chave na resolução de um caso do presente, ao sugerir algo inesperado ou abrir novas possibilidades para a investigação. Em *True Detective*, os contratemplos dos policiais com os arquivos e documentos não dizem respeito apenas ao conhecimento indireto que eles oferecem, mas à própria impossibilidade de acessá-los. A princípio, o recurso documental revela-se decisivo para a investigação. Rust defende que Dora não foi a primeira vítima do criminoso e, diante das dificuldades para encontrar novas pistas sobre o caso, resolve investigar situações semelhantes do passado, como assassinatos ritualísticos e vítimas jovens com marcas suspeitas no corpo. Ele se dedica, então, a explorar os arquivos policiais em busca de algo que lhe apresente um valor histórico sobre o mistério. O detetive, que nas próprias palavras resolveu “colocar a insônia para trabalhar”, passa horas entre os sombrios corredores da sala de arquivos do departamento de polícia, às voltas com casos de brutais assassinatos. Em seu sonambulismo, Rust desperta a memória de casos esquecidos em caixas velhas e prateleiras empoeiradas, mas que preservam pistas valiosas. Como se cumprisse seu papel de pagar uma dívida com os mortos, ele passa seu tempo às voltas com vítimas do passado, e as imagens que povoam sua

mente ao longo de madrugadas não são de sonhos, mas de cadáveres de mulheres assassinadas.

**Imagem 43 - Arquivos em *True Detective***



**Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014 Episódio 3).**

Após uma exaustiva busca, Rust finalmente encontra uma pista: a morte de uma jovem, Rianne Olivier, que supostamente afogara-se numa enchente na cidade de Abbeville, em 1992. Ao verificar os arquivos, Rust descobre que havia marcas de faca no abdômen da vítima e uma espiral desenhada em suas costas, além da presença de LSD e metanfetamina em seu corpo – elementos que coincidem com aqueles encontrados no crime contra Dora. As facadas, por sinal, não se enquadravam nas marcas de alguém que morreu por afogamento, o que tornava o caso ainda mais suspeito, sugerindo que o assassino se aproveitou das enchentes para mascarar sua atuação. Como dito, a própria investigação do caso de 2012, de Stephanie, foi motivada pelas semelhanças com o caso de Dora – cujos arquivos serviram, por sua vez, para auxiliar em mais esse crime horrendo.

Com o avançar da trama, entretanto, notamos como uma das questões mais proeminentes de *True Detective* é a perda de arquivos. Na maioria das vezes, tal apagamento é proposital, o que indica como os criminosos têm consciência da potencialidade desse recurso numa investigação. São muitos os motivos alegados para as perdas: o Furacão Rita, que destruiu os arquivos do caso Dora; a inundação, que danificou os registros do Programa Wellspring de escolas; o simples sumiço dos arquivos de Marie Fontenot, assim como o de vários outros casos de desaparecimento de crianças e mulheres em que, no registro da polícia, consta

apenas “Made in error”; o apagamento, segundo Gilbough, de muitos dados dos arquivos sobre Rust, como aqueles que se referem à sua passagem pelo Hospital Psiquiátrico Northshore. Além disso, quando Billy Lee Tuttle perde a fita de vídeo do ritual homicida de Marie, logo é assassinado, pois deixou um importante arquivo cair em mãos erradas.

A eliminação dos arquivos é, assim, um recurso para criar mais buracos na re-construção presente do passado, para dificultar a elaboração de uma narrativa sobre ele. Nesse caso, temos uma pista ausente, um apagamento da memória. O arquivo traz uma potencialidade e sua destruição ou omissão resulta na impossibilidade de reavivar uma evidência do passado, obrigando o detetive a atuar a partir de certo “presentismo” (HARTOG, 2014), o que dificulta o trabalho e empobrece seu olhar retrospectivo. A inacessibilidade ao arquivo resulta, finalmente, na inviabilidade de provocar o surgimento de um rastro.

O testemunho pode ser outro tipo de pista para a polícia. Em *True Detective*, é um recurso menos eficiente, uma vez que nenhum dos três crimes relacionados contou com testemunhas diretas. Assim, a narrativa daqueles que conheciam a vítima torna-se um amparo ainda mais crucial, pois ajuda a traçar seu perfil e a descobrir seus últimos passos. No caso de Dora, o depoimento de sua mãe, seu ex-marido, sua antiga colega de quarto e dos integrantes de sua igreja é, portanto, fundamental para o trabalho da polícia. Em *Seeing things*, após conversar com alguns deles, Rust comenta com seu parceiro: “Ela [Dora] parece triste, Marty. Como uma pessoa devastada sem um ponto de apoio. Ela era um alvo fácil para ele. O que sabemos sobre ele?” Desse modo, conhecer a vítima é importante para desvendar também quem é seu assassino.

Ainda assim, o valor do testemunho é explorado pela série. A princípio, Papania e Gilbough alegam que o motivo para interrogar Rust, em 2012, é que os arquivos do caso Dora se perderam numa enchente. Logo, a resolução do problema passaria por conversar com os envolvidos naquele episódio de 1995. Trata-se, portanto, da fonte oral, do testemunho dos vivos da época. Essa mentira não é contada para Marty, mas seu relato também é peça essencial para que eles compreendam o que se passou no longínquo período – e que não estava registrado nos arquivos oficiais –, de modo a entender nuances e corrigir contradições. Se o rastro documental se perdeu, ou se suas lacunas inviabilizam o processo elucidativo, recorre-se ao relato dos agentes contemporâneos ao acontecimento.

Essa alternativa para se remontar a uma realidade pelo discurso também é estudada por Ginzburg, quando o autor trata da *enargeia*, que significa “clareza, vividez” (GINZBURG, 2007a, p. 19), e “[...] é uma palavra que se liga a um campo de experiências imediatas” (GINZBURG, 2007a, p. 20), comumente “[...] considerada uma garantia de verdade” (GINZBURG, 2007a, p. 20). Assim, a *enargeia* está ligada ao conhecimento direto, como o da testemunha ocular e, por isso, garantiria a verdade de uma proposição e a representação fiel de algo. Sua dinâmica pode ser resumida na ideia de uma descrição vívida, em que o narrador transmite o conhecimento por meio de um discurso rico na oralidade e na gestualidade. Por isso, diz-se que a *enargeia* é a *evidentia in narratione* (GINZBURG, 2007a), ou a “evidência na narração”. Segundo Ginzburg:

A diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para gregos e romanos a verdade histórica se fundava na *evidentia* (o equivalente latino da *enargeia* proposta por Quintiliano); para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*). (GINZBURG, 2007a, p. 24).

Uma mudança importante na história moderna seria, assim, o embasamento não na clareza de um discurso vívido, mas no rastro conservado nos documentos, os quais se tornam evidências de algo que foi real no passado. Essa reviravolta é fundamental na medida em que deixamos de acreditar na possibilidade de uma verdade emergir do discurso, como se fosse possível a ele reconstruir de forma completa os acontecimentos.

A *enargeia* era ligada a uma cultura baseada na oralidade e na gestualidade; as citações na margem, as remissões ao texto e os colchetes, a uma cultura dominada pelos gráficos. A *enargeia* queria comunicar a ilusão da presença do passado; as citações sublinham que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado. (GINZBURG, 2007a, p. 37).

Perde-se, assim, a noção de que o passado pode ser reconstruído. Logo,

[...] nova era a desconfiança na possibilidade de evocar, graças ao virtuosismo retórico, o passado como um todo completo. No seu lugar começava a aflorar a consciência de que nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e de ruínas. (GINZBURG, 2007a, p. 40).

Como consequência desse pensamento, a prova documental se impõe sobre a *enargeia*. Por mais que ambas não sejam incompatíveis, nenhum historiador da

atualidade “[...] pode pensar em se servir da segunda como sucedâneo da primeira” (GINZBURG, 2007a, p. 38).

No caso de *True Detective*, Papania e Gilbough fazem uso tanto das provas documentais de arquivo quanto da *evidentia in narratione*, da *enargeia*. Certamente, eles não acreditam que a *enargeia* (ou mesmo o documento) represente fielmente a verdade, mas uma maneira de ajudar no entendimento do passado. Dessa forma, a série se apresenta enquanto um exercício de remontar ao passado não apenas na medida em que se trata de uma investigação policial, mas também pelo fato de a história da trama recontar, no presente diegético, como foi o passo a passo daquele caso. São camadas de passado: reconta-se um passado (de 1995 e 2002) em que, por sua vez, realizava-se um movimento de regressão com vistas a esclarecer o mistério de Dora.

Dessa maneira, conferimos em *True Detective* a busca incessante por um passado que insiste em escapar das tentativas de conformação em arquivos e testemunhos – sempre insuficientes e frágeis. Conforme os autores explorados, os recursos para visitar tempos remotos são importantes, mas não garantem o pleno conhecimento a respeito do que se passou. Ainda assim, sua perda ou inacessibilidade tornam o trabalho do historiador e do detetive mais difíceis, criando lacunas nas narrativas sobre o passado.

A condição inacabada do mistério em *True Detective* incentiva a busca por respostas não só dos angustiados detetives da série, mas dos próprios telespectadores, desejosos de criar teorias que amarrem as diversas pontas soltas que permanecem após os créditos finais. As pistas não são um texto fechado, e é aí que elas podem ser reinterpretadas pelo telespectador, de modo que o processo de ressignificação continua para além da *diegese* da série, o que nos possibilita uma reflexão a respeito da própria relação entre televisão e audiência na contemporaneidade. Em sua condição eminentemente porosa, que rompe com o modelo de saber clássico da narrativa criminal, *True Detective* pode ser vista como uma história detetivesca metafísica, vertente ligada à ideia de pós-modernismo. Diante disso, faz-se necessário refletirmos a respeito das implicações epistemológicas, quando poderemos contestar a ideia de “prova” e do método científico a partir de Jean-François Lyotard (2009).

## 6 HISTÓRIAS QUE CONTAMOS

*Não precisa erguer um labirinto,  
quando o universo já o é.*

(BORGES, 1996b, p. 98).

A dinâmica do engodo presente na narrativa de *True Detective* se estende à relação entre a série e o telespectador. Como veremos, este é, de certa maneira, convidado a se engajar na busca por respostas para os mistérios perdurantes da trama, e o faz analisando estratégias narrativas, buscando detalhes em *frames* e recusando determinados sentidos propostos, a fim de sugerir suas próprias verdades para o enigma. Tal movimento nos permite examinar o atual momento da ficção seriada televisiva, composto por narrativas complexas, textos “perfuráveis” e telespectadores que atuam como verdadeiras equipes forenses, revisitando as séries a fim de dissecá-las em busca de pormenores que lhes permitam estabelecer relações e fazer emergir novos sentidos.

Mais do que um jogo de ganhar ou perder (dinâmica frequentemente associada à narrativa criminal), *True Detective* propõe uma competição de outra ordem, a nosso ver mais sofisticada. A série não trata de estar certo ou errado, pois questiona não apenas a veracidade do discurso, mas a possibilidade própria de um discurso conter uma verdade. Assim, o telespectador-detetive, menos que “decifrar” signos e produzir certezas, se engaja num movimento de interrogar a si mesmo, o mundo e o próprio processo de conhecer.

Em *The secret fate of all life*, Marty é pressionado a visitar suas memórias e a contar sua versão do tiroteio que vitimou Reggie e DeWall: “Sabe por que a história é sempre a mesma, dezessete anos depois? Porque só aconteceu de uma forma”. Na verdade, é exatamente o oposto. As histórias, afinal, aconteceram de diversas maneiras. A cada novo relato, o passado é reconfigurado, ganha novos contornos, é visto sob um ponto de vista único. Contar histórias é convocar lugares de fala e visões de mundo na tessitura de uma intriga que, assim, evidencia a diversidade de interpretações possíveis, uma vez que não há fatos sem pontos de vista.

## 6.1 Encaixes e desencaixes

*True Detective* é uma série sobre contar histórias, narrar a fim de tentar propor sentidos, gerar entendimentos e estabelecer sequências temporais acerca do que parece incoerente, fugidio, obscuro. A série explora a fragmentação da realidade na própria maneira como sua intriga é tecida, por meio de diferentes pontos de vista a respeito de uma história – que, com efeito, deixa de ser apenas *uma* para se tornar várias. Para Ana Maria Bahiana,

[...] este primeiro *True Detective* era sobretudo sobre contar histórias. A história de 1995. A história de 2002. A história de 2012. A história de Cohle, a história de Hart, a história que eles contam um ao outro, que eles contam aos detetives em 2012, que eles contam a si mesmos. A história que nós estamos vendo. E no fim, uma história muito antiga – a coragem necessária para entrar num labirinto sabendo, com certeza, que “no final há um monstro”. Uma história que por sua vez abraça uma história ainda mais antiga: bem, mal, luz, escuridão. (BAHIANA, 2014, s/p).

Essa perspectiva é compartilhada por Pizzolatto, quando ele afirma em entrevista:

Creio que o que *True Detective* assinala a todo momento é que tudo é uma história; o que você conta a si mesmo sobre quem você é, o que você conta a si mesmo sobre o que é o mundo; uma investigação, uma religião, uma perspectiva niilista... Essas são as histórias que você conta a si mesmo. E é preciso ter cuidado com as histórias que se conta. (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014, p. 24, tradução nossa).<sup>73</sup>

Para o criador de *True Detective*, a série aborda um dos temas mais fascinantes sobre nós mesmos e sobre nossa cultura: o que fazemos com as histórias (JENSEN; PIZZOLATTO, 2014). A maneira como a intriga da série é tecida, por meio do relato dos participantes envolvidos na obscura trama de 1995 e de 2002, levanta, porém, algumas questões problemáticas: até que ponto seus relatos são confiáveis?

A narrativa de *True Detective* se desenvolve por meio do depoimento dos principais personagens do caso de Dora em 1995; é a partir de suas falas, principalmente, que o antigo evento é retomado. Basicamente, são dois os narradores: Marty e Rust, com uma eventual participação de Maggie. Os

<sup>73</sup> Creo que lo que *True Detective* señala una y otra vez es que todo es una historia: lo que te cuentas a ti mismo sobre quién eres, lo que te cuentas a ti mismo sobre qué es el mundo; una investigación, una religión, una perspectiva nihilista... Esas son las historias que te cuentas a ti mismo. Y hay que tener cuidado con las historias que te cuentas.

personagens aparecem no ano de 2012, narrando os acontecimentos e comentando passagens específicas, em sequências que se alternam com os *flashbacks* de 1995 e, em menor escala, 2002 – quando, supostamente, acompanhamos ilustrações imagéticas de seus relatos.

Por mais que as versões de Marty e Rust sigam, até certo ponto, em concordância uma com a outra, são perspectivas diferentes, que rompem a unicidade narrativa. *True Detective* se desenvolve a partir do esquema de narrativa encaixada, em que

a aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (TODOROV, 2006, p. 122).

Nesse modelo, “cada nova personagem ocasiona uma nova história” (TODOROV, 2006, p. 123). É o que acontece com os depoimentos de Marty e Rust, e também de Maggie. Cada um deles oferece a sua versão para essa roda de histórias, o seu ponto de vista, a partir da sua forma de reconfigurar narrativamente o passado e a própria realidade presente.

Em dado momento, fica evidente que a fala dos dois detetives não guia, por completo, a história passada: o macronarrador conduz os acontecimentos à revelia dos protagonistas. É como se ele, até então atuando conforme os relatos dos detetives, resolvesse traí-los, escancarando as mentiras que eles contam para seus interrogadores e para nós, telespectadores. A primeira dica sobre esse relato enganoso manifesta-se em *The locked room*, quando Marty avalia a importância da família e dos limites na vida de um homem. Seu sorriso cínico, em 2012, se reveza com imagens de um episódio de 1995, quando ele perseguiu sua amante da época, destruindo móveis de sua casa e ameaçando espancar o homem com quem ela matinha relações sexuais.

Mas a discordância de relatos torna-se mais significativa em *The secret fate of all life*, quando Marty mata o já algemado Reggie e ambos os policiais forjam rastros a fim de sustentar a versão de que a morte foi causada pela resistência do criminoso em ser capturado e pelo tiroteio que se seguiu. No início do episódio, a edição mostra Marty e Rust, separadamente em 2012, relatando o que aconteceu naquele dia de 1995. A narrativa de um completa a do outro e, simultaneamente, temos

constantes *flashbacks* do início da operação de captura de Reggie e DeWall, que correspondem ao que eles falam. Aos poucos, porém, vamos percebendo certas incoerências: a primeira delas é que os dois detetives dizem ter tentado, tão logo descobriram o esconderijo do suspeito, recuar e chamar reforços – quando fica claro, na sequência de 1995, que eles decidiram avançar sem fazê-lo.

Enquanto Marty e Rust contam a Papania e Gilbough que sua presença foi notada pelos criminosos e um grande tiroteio se seguiu, as imagens que ilustram o depoimento são a dos policiais entrando pelo matagal, silenciosamente, sem serem percebidos. Como já dissemos, a operação foge ao controle quando Marty encontra duas crianças que eram mantidas em cativeiro e abusadas pelos dois homens e, sem pensar, dá um tiro na cabeça de Reggie. De forma contraditória, Rust conta a seus interrogadores que, enquanto ele trocava tiros com Reggie, o “Capitão América” Marty deu a volta por trás do abrigo e, assim, pôde acertar a têmpora de criminoso – quando sabemos, pelo *flashback*, que o tiro atingiu essa parte de sua cabeça porque Reggie estava algemado, ajoelhado e de lado para a mira de Marty. A seguir, vemos que DeWall aproveita o momento para tentar fugir, mas acaba, sob os tiros de Rust, pisando numa mina e morrendo com a explosão.

Ambos os detetives têm consciência de como seria problemático enfrentar a justiça nesse caso, pois um dos criminosos foi morto na cena após ter sido dominado, sem direito a julgamento. Assim, a sequência mostra Rust empunhando uma metralhadora e disparando contra a posição em que ele e Marty supostamente estariam ao abordar os criminosos, forjando a cena do grande tiroteio que ele relata no tribunal e no depoimento de 2012, nessa narrativa fictícia que ambos os policiais inventaram. Os detetives de verdade, afinal, mentem.

Se, em diversos outros aspectos, *True Detective* é uma série porosa o suficiente para suscitar diversas teorias a respeito de seus mistérios e personagens, temos um posicionamento bem claro no que diz respeito ao relato de Marty e Rust: eles estão enganando seus interlocutores. Não há a sutileza da dúvida, como acontece em filmes como *Amnésia (Memento)*, Christopher Nolan, 2000) (em que não sabemos o que realmente aconteceu com o personagem e com sua esposa depois que ele passou a perder a memória), *Zodíaco (Zodiac)*, David Fincher, 2007) (em que nunca descobrimos quem é o *serial killer*), *Memórias de um assassino* (em que a incômoda incerteza dá o tom), ou em séries como *The night of* (HBO, 2016) (que termina sem que saibamos se o protagonista matou ou não uma jovem). Em

*True Detective*, a incoerência dos relatos denuncia a falsidade dos narradores-personagens. Ao refletir sobre o romance policial contemporâneo, Nascimento alerta:

É bom desconfiar das revelações de narradores. Estes, mentirosos contumazes, quanto mais afirmam dizer a verdade, mais arrastam os leitores às cavernas lúgubres do engodo. Ao seguir um desses “falsos mentirosos”, na feliz expressão de Silviano Santiago, é bom ter em vista que a verdade, vista na ficção, não merece confiança, ou seja, deve estar sempre sob suspeita. (NASCIMENTO, 2011b, p. 34).

No caso do relato em *True Detective*, só não somos levados às “cavernas lúgubres do engodo” pela intervenção do macronarrador. Trata-se de uma pista falsa na série, desta vez lançada pelos próprios detetives, e que todos os outros personagens acabam seguindo. Rosie Clarke vai além:

No que diz respeito à representação das crises existenciais, considere o comentário de Andrew Spicer de que “os diretores *neo-noir* estadunidenses deliberadamente mostraram convenções narrativas padrão – como a busca, a investigação ou a jornada – entrando em colapso, questionando a própria narrativa como uma atividade significativa”; as múltiplas narrativas de *True Detective*, que minam e conflitam entre si à medida que Cohle e Hart deturpam os acontecimentos em suas entrevistas, subvertem o modo de contar histórias tradicional do *noir*, reforçando o sentido da ação humana como absurda e sem sentido. Os *plots* circundam sobre si mesmos em uma linha de tempo tripla; *flashbacks* desestabilizam a credibilidade narrativa e criam incerteza tanto em personagens quanto em espectadores, que questionam a confiabilidade dos dois relatores e, talvez, em um sentido mais amplo, a confiabilidade de todo o conhecimento e memória. (CLARKE, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>74</sup>

Em *True Detective*, os relatos se acumulam e se contradizem, até que percebemos que não podemos confiar em ninguém – muito menos nos policiais, que supostamente seriam as autoridades responsáveis por fazer justiça e encontrar a verdade.

Ainda assim, é importante lembrar: o macronarrador também joga com pistas enganosas. Ao final de *The secret fate of all life*, Papania e Gilbough finalmente revelam acreditar que Rust é culpado pelos crimes. A montagem da sequência – em

---

<sup>74</sup> Concerning the show's depiction of existential crises, consider Andrew Spicer's comment that 'American neo-noir directors deliberately showed standard narrative conventions—such as the quest, investigation or journey—collapsing, thereby questioning narrative itself as a meaningful activity'; *True Detective's* multiple narratives, which undermine and conflict with each other as Cohle and Hart misrepresent events in their interviews, subvert traditional noir storytelling, adding to the sense of human action as absurd and meaningless. The plots circle back on themselves in a triple timeline; flashbacks destabilize narrative credibility and create uncertainty in both characters and viewers, who question the reliability of the two leads and perhaps in a wider sense, the reliability of all knowledge and memory.

que se intercalam as falas de ambos enumerando as bases de sua acusação com imagens de Rust em atitude suspeita, e na qual Marty parece inseguro sobre seu antigo parceiro, sob uma trilha sonora de suspense – entrega: Rust pode ser mesmo o assassino. Como descobrimos, tratava-se de mais um ardil narrativo. Em outros casos (como no possível abuso sexual sofrido pela filha de Marty e a respeito da identidade dos homens mascarados no ritual que sacrifica Marie), as pistas lançadas por *True Detective* para o telespectador não se revelam verdadeiras ou falsas, mas permanecem dúbias, suscitando diversas leituras possíveis e potencializando a porosidade da série.

No caso específico da narrativa criminal, essa discussão ganha novos contornos a partir da recorrente analogia entre detetive e leitor, feita por autores como Flávio Carneiro (2009), Antoine Compagnon (1999), Vera Figueiredo (2013), Julio Jeha (2011), Carl D. Malmgren (2001) e Glenn W. Most (1983). Para Most (1983), o detetive é a figura que representa o leitor no texto, pois as atividades de ambos são correlatas: tanto no objetivo (buscam solucionar o mistério do crime), quanto na duração (detetive e leitor estão engajados na história desde o começo e saem de cena assim que o enigma é resolvido, quando a trama se encerra) e no método (uma mistura de memória e adivinhação, suspeita e lógica).

Numa linha de pensamento semelhante, Jeha escreve:

O detetive substitui o leitor no texto, uma vez que o detetive deve ler, nas pistas que encontra, um texto escrito por um criminoso. Entretanto, o assassino tenta esconder a sua história criando uma ficção – um álibi – que oculte a verdadeira história do crime. Assim, o assassino torna-se o autor de um relato em forma de palimpsesto que reclama para si o estatuto de verdade. O detetive se vê forçado a interpretar o texto – o álibi – de modo a ser capaz de descobrir a história oculta que é a verdadeira versão dos fatos. A ficção de detetive tradicional termina com o detetive produzindo outra narrativa, que explica e interpreta a ficção do criminoso. (JEHA, 2011, p. 1).

Testemunhamos, nesse sentido, um jogo de verdades e mentiras que se materializa no crime – que se apresenta como um texto, criado pelo criminoso para enganar o detetive. Este, não obstante, é um leitor astuto, capaz de ler nas entrelinhas a suposta verdade mascarada.

Analisando a narrativa criminal formal a partir de Todorov (2006), temos a divisão clássica entre a história do crime e, em seguida, a do inquérito. Na primeira, conferimos uma ficção ludibriadora escrita pelo assassino; na segunda, o policial descobre a verdade. É como se o investigador desmentisse o criminoso, ao seguir

os rastros deixados em meio à ficção criada pelo primeiro, encontrando assim a história “real”. “A explicação final soluciona os enigmas do texto e preenche as lacunas entre as duas histórias: a narrativa se resolve e o texto termina” (JEHA, 2011, p. 2). Ao analisar as variações da narrativa criminal, podemos ver como o modelo de Todorov é subvertido. Isso porque, em muitos casos, temos várias histórias que se sobrepõem, sempre visando a explicar a anterior – mas, em contrapartida, gerando mais lacunas e suscitando novas imprecisões. Nesse processo de eterna reinterpretação, borram-se os limites tidos como claros entre uma ficção enganadora e a história “real”, e caímos numa espiral sem fim de versões que reclamam para si o estatuto de verdade. Esse aspecto é notável em *True Detective*.

As primeiras cenas da série mostram, de maneira entrecortada e obscura, a montagem da cena do crime contra Dora. Vemos, ao longe, a árvore próxima à qual ela foi colocada de joelhos e o fogo ao redor. Temos um *fade out* seguido de um corte seco, quando encaramos, de súbito, a lente de uma câmera para nós apontada, seu foco sendo ajustado. Um *bip* e surge a palavra *REC*: está gravando. A seguir, vemos Marty sentado na delegacia, ouvindo a primeira pergunta que lhe é dirigida. A estética da imagem é de qualidade inferior, diferente do padrão de *True Detective*: corresponde à da câmera que o filma, utilizada por Papania e Gilbough na diegese da série. Logo aparecem os créditos da filmagem: “Louisiana State Police CID. Statement of HART, Martin Eric. May 1st, 2012”. É como se fôssemos colocados na posição de um terceiro investigador, analisando o arquivo das filmagens com a entrevista feita por Papania e Gilbough. O mesmo processo se repete ao vermos Rust pela primeira vez, também no ano de 2012.

#### Imagem 44 - De frente



Fonte: Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014, Episódio 1).

Montagem elaborada pelo autor.

Ao contrário do que acontece na narrativa criminal formal, e mesmo na *hard-boiled*, o detetive não goza da posição de ter a palavra final: ele também está sendo julgado. Como dissemos a partir de Figueiredo (2013), o discurso do investigador é apenas mais uma versão. Mais: agora, sua fala sequer se sobrepõe à dos outros personagens. Isso porque, no caso de *True Detective*, temos a ficção criada pelo assassino e aquela proposta pelos próprios detetives, escancarada quando eles mentem sobre o que aconteceu no ano de 1995. Assim como fazem os vilões, eles matam, apagam os rastros, criam pistas falsas e esperam que ninguém descubra a história “real”. Nenhum personagem, de fato, o faz; a farsa de Marty e Rust, entretanto, é exposta pelo macronarrador. Surge, assim, uma terceira história, que extrapola as duas previstas por Todorov e torna ainda mais caótica a busca por uma verdade na trama.

De maneira geral, a narrativa criminal compartilha um movimento de vaivém fundamentado nas pistas certas e erradas. O modo errático como se desenvolvem as tramas de mistério é quase uma lei, já que a pronta resolução do enigma ou uma sucessão de movimentos rigorosamente certos acabaria com o prazer de acompanhá-las. Joga-se, constantemente, com a pista: diversas evidências são apresentadas, apontando para diferentes caminhos e culpados, tornando difícil descobrir, tanto para o detetive quanto para nós, leitores/espectadores, o responsável pelo crime. Se assim não fosse, a intriga de uma história criminal seguiria, sem rodeios e dúvidas, rumo à solução final. Por outro lado, conforme explorado anteriormente a partir de Eco, uma das imagens mais apropriadas para ilustrar a ficção criminal é a do labirinto, justamente porque são muitos os caminhos, que se cruzam, se confundem e, às vezes, levam a lugar nenhum.

Nesse jogo, o recurso do detalhe despercebido é essencial, pois compõe o jogo da dúvida e do suspense. Segundo Caillois:

A fim de criar dificuldade, o escritor deve manter escondida a identidade do assassino; a fim de dar ao leitor alguma chance de identificar o assassino, o escritor precisa pelo menos apresentá-lo como um personagem. Essa dupla obrigação é a origem dos deveres contraditórios do escritor: ele necessita fornecer os elementos de uma solução que ele também torna difícil e surpreendente. (CAILLOIS, 1983, p. 7, tradução nossa).<sup>75</sup>

<sup>75</sup> In order to create difficulty, the writer must keep the killer's identity hidden; in order to give the reader some chance of identifying the killer, the writer must at least present him as a character. This double obligation is the origin of the writer's contradictory duties: he must provide the elements of a solution which he also renders difficult and surprising.

Da mesma maneira, Porter destaca a importância do suspense na narrativa criminal, que depende de um constante *delay*, de que algo aconteça sem muita pressa. Segundo ele, as histórias de detetives são um ótimo exemplo de um princípio narrativo chamado “forma deliberadamente impedida” (PORTER, 1983, p. 329, tradução nossa),<sup>76</sup> baseado justamente no constante adiamento dos acontecimentos na trama. Se Caillois fala de uma “dupla obrigação”, Porter destaca “dois impulsos contraditórios”:

De forma mais óbvia que a maioria das outras ficções ou dramas, um romance policial é composto de dois impulsos contraditórios. Por um lado, é constituído de unidades verbais que se combinam para fechar a lacuna lógico-temporal entre um crime e sua solução. Por outro lado, também contém pelo menos um número igual de unidades que impedem o progresso em direção a uma solução. Como toda ficção, os romances policiais são construídos de elementos progressivos e digressivos; eles são ao mesmo tempo concentrados e difusos. Deve haver uma jornada, mas ela precisa ser tortuosa e, preferencialmente, composta de obstáculos. (PORTER, 1983, p. 330, tradução nossa).<sup>77</sup>

Ao estudar a narrativa criminal como um jogo, Bernard Suits acredita que “se o leitor descobre a resposta antes de sua revelação pelo autor, o autor perde e o leitor ganha; se não, então é o contrário” (1985, p. 202, tradução nossa).<sup>78</sup> Porém, se pensarmos no texto como dimensão aberta, nas dinâmicas televisivas atuais e na repercussão de *True Detective* em específico, constataremos que o leitor/telespectador não aceita ser derrotado, investigando o próprio discurso do macronarrador (e mesmo o de Pizzolatto, que corporifica a posição de autor, como *showrunner* da HBO e roteirista) e propondo mais histórias, tal qual um detetive. Ao analisar cenas de crime, Schollhammer destaca um movimento em que se

[...] convida a ler o mundo como se lê um texto e ler o texto como se investiga uma cena de crime. O filósofo Vilém Flusser observou que as palavras “crítica” e “criminalidade” originam-se do grego “krinein” e do latim “cernere”, que significa algo como “quebrar” no sentido de “romper-se” e “cometer um crime”. Olhar para o mundo como se olha para a cena de um crime é, portanto, uma atitude tipicamente moderna, uma atitude “crítica”, de

<sup>76</sup> [...] deliberately impeded form.

<sup>77</sup> More obviously than most other fiction or drama, a detective novel is composed of two contradictory impulses. On the one hand, it is made up of verbal units that combine to close the logico-temporal gap between a crime and its solution. On the other hand, it also contains at least an equal number of units that impede progress toward a solution. Like all fiction, detective novels are constructed of progressive and digressive elements; they are at the same time concentrated and diffuse. There must be a journey but it must be circuitous preferably strewn with obstacle.

<sup>78</sup> If the reader figures out the answer before it is revealed to him by the author, the author loses and the reader wins; if not, then the other way around.

distanciamento reflexivo e de intervenção sempre medida por uma certa violência necessária. É no espírito iluminista comum, continua Flusser, que quem “lê criticamente um texto considera quem escreve um criminoso e comete crimes contra ele”. O leitor crítico investiga o texto como índice de uma mentira que se esconde entre as linhas e que pode ser flagrado e denunciado como uma ideologia, um inconsciente ou um preconceito. Mas o crítico também se comporta como um criminoso porque não aceita a mão estendida de quem escreve; pelo contrário, usa o texto para chegar ao escritor e dilacerá-lo desde dentro. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 11).

Na visão de Shoshana Felman, o ato de ler pode ser considerado violento, pois o leitor “mata” certas possibilidades do texto em favor de outras: “O processo de detecção, ou processo de leitura, acaba por ser, em outras palavras, nada menos que uma arma de assassinato peculiar e incrivelmente eficaz” (1977, p. 176, tradução nossa).<sup>79</sup> Segundo Eco, qualquer texto pede “[...] ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1994, p. 9). No âmbito da televisão, esse movimento encontra diferentes possibilidades quando falamos da narrativa complexa, conceito de Jason Mittell (2012) que nos permite discorrer sobre diversas práticas da telespectatorialidade contemporânea.

## 6.2 Pistas no arquipélago

Em artigo fundamental, Mittell define que a narrativa (televisiva) complexa emerge nos anos 1990 e,

em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (MITTELL, 2012, p. 36).

Mittell destaca séries como *The X-Files*, que envolve tanto o “monstro-da-semana” (forma episódica) como uma mitologia de arco contínuo, na qual a trama e as relações dos personagens se desenrolam progressivamente (forma seriada). O autor ressalta também o passeio das séries complexas pelos gêneros, em que o prazer é acompanhar o desafio de quebrar as regras narrativas. De maneira similar,

---

<sup>79</sup> The detection process, or reading process, turns out to be, in other words, nothing less than a peculiarly and uncannily effective murder weapon.

Marcel Silva (2014), ao versar sobre a atual “cultura das séries”, explica que uma das condições para sua emergência é justamente o desenvolvimento de novos modelos narrativos em conjunto à permanência e reconfiguração dos padrões clássicos.

A narrativa complexa, que Mittell considera ser um formato singular da televisão, apresenta o que ele chama de “efeito especial narrativo”, no qual a estética tradicional é trazida para o primeiro plano,

[...] chamando atenção para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la; esses programas normalmente renunciam ao realismo em favor de uma qualidade barroca e com consciência formal pela qual assistimos ao processo de narração como uma máquina mais do que nos engajamos em sua diegese. (MITTELL, 2012, p. 43).

Dessa maneira, há um convite para que o telespectador pense não somente a trama da série, mas a própria maneira como ela é desenvolvida – um estímulo para a reflexão a respeito do funcionamento das engrenagens. Como defendem Corretger e Burian,

A maioria desses relatos se mostra consciente de sua natureza labiríntica. Por esse motivo, em determinado momento da série, coloca-se em evidência ante os olhos do espectador a complexidade da estrutura serial. Aparece aquilo que denominamos “o mapa da série”. (CORRETGER; BURIAN, 2011, p. 48, tradução nossa).<sup>80</sup>

Parece apropriado dizer que, em certa medida, o telespectador atendido pela narrativa complexa é uma variação do leitor de segundo nível previsto por Eco ao tratar de narrativas seriadas televisivas:

Todo texto pressupõe e constrói sempre um duplo Leitor Modelo. O primeiro usa a obra como um dispositivo semântico e é vítima das estratégias do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas; o outro avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias postas em ação pelo texto para construí-lo justamente como Leitor Modelo de primeiro nível. [...] Poderíamos aliás classificar as produções narrativas seriadas num *continuum* que leva em consideração as diversas graduações do *contrato* de leitura entre texto e leitor de segundo nível ou leitor *crítico* (como sendo o oposto do leitor ingênuo). É evidente que até o produto narrativo mais banal permite ao leitor constituir-se, por decisão autônoma, em leitor crítico, isto é, em leitor que decide avaliar as estratégias inovadoras, ainda que mínimas, ou registrar a ausência de inovação. Há porém obras seriais que estabelecem um pacto explícito com

<sup>80</sup> La mayoría de estos relatos se muestran conscientes de su naturaleza laberíntica. Por ese motivo, en algún momento de la serie se pone en evidencia ante los ojos del espectador la complejidad de la estructura serial. Aparece lo que nosotros denominamos “el mapa de la serie”.

o leitor crítico e por assim dizer o desafiam a destacar as habilidades inovadoras do texto. (ECO, 1989, p. 129-130, grifos do autor).

Como Mittell, Eco também sugere certa preocupação do telespectador de segundo nível não apenas com a *diegese*, mas com as estratégias do autor, com a engrenagem narrativa. Para isso, exemplifica com a série *Columbo*:

O espectador não é convidado tanto ao jogo ingênuo das previsões (*whodunit?*) quanto, por um lado, a divertir-se com a execução das técnicas de investigação de Colombo [...], e por outro a descobrir como o autor conseguirá vencer seu desafio: que consiste em fazer Colombo fazer aquilo que faz sempre, e todavia não de modo banalmente repetitivo. (ECO, 1989, p. 130).

De maneira similar, Mittell defende que “[...] como em toda ficção baseada em mistério, os espectadores querem ser surpreendidos e desbancados ao mesmo tempo em que satisfeitos com a lógica interna da história” (2012, p. 49). A partir dessas aproximações, poderíamos dizer que *Columbo*, enquanto uma série capaz de convidar seu telespectador a refletir sobre as estratégias textuais, seria uma narrativa complexa a se constituir nos anos 1960 e 1970 – o que contradiria Mittell, em certa medida? Como discute Eco, o que mais parece fascinar os fãs de *Columbo* não são os mistérios em si, mas as artimanhas adotadas pela série para apresentar o *modus operandi* do detetive de maneira sempre intrigante e nova, mas ao mesmo tempo condizente com seu marcante estilo.

Ao final do essencial ensaio *A inovação do seriado*, Eco indaga se, no futuro, a televisão deixaria de ter telespectadores ingênuos, de primeiro nível, para atender a uma audiência composta apenas por leitores críticos, de segundo. Seria a narrativa complexa um avanço nesse sentido? Para Mittell, essa narrativa “[...] oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas narrativas televisivas” (2012, p. 31).

Dizemos que o telespectador da narrativa complexa se aproxima do leitor de segundo nível apenas até certo ponto uma vez que este é considerado por Eco um tipo de leitor-modelo. O leitor-modelo é aquele previsto pelo autor, “[...] concebido como a contrapartida ideal de um autor-modelo” (2005, p. 77), que irá, por assim dizer, “jogar conforme as regras do jogo”, “compreendendo” a mensagem textual. Por outro lado – ainda que diga de uma “estética do jogo”, em que o público é convidado a jogar junto aos criadores no desvendamento de códigos interpretativos

–, Mittell desdobra o conceito de narrativa complexa prevendo um telespectador muito mais interessado em subverter a dinâmica, extrapolando as significações que lhe foram inicialmente oferecidas. Isso só é possível diante das mudanças pelas quais a televisão passou nos últimos tempos, reconfigurando as práticas de telespectatorialidade.

Podemos avançar nas aproximações que fazemos: se institui o leitor/telespectador como detetive, num convite à exploração dos truques e artimanhas do autor para desvendar o mistério, a narrativa criminal pode conter o germe dos leitores analistas e críticos previstos tanto por Eco quanto por Mittell (que, não por acaso, recorrem a analogias com histórias policiais). Tal dinâmica, afinal, já era própria da narrativa criminal. Segundo Figueiredo:

Com o declínio da estética da provocação, os autores, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se interseccionam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, para atender às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Em contrapartida, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. (FIGUEIREDO, 2013, p. 13).

Assim, apresentam-se textos que podem ser consumidos tanto por leitores interessados em boas histórias quanto por aqueles que desejam se perder num arquipélago de referências intertextuais, fator que incrementaria a experiência e propiciaria maior adesão ao universo da trama.

No caso da narrativa policial, este procedimento fica bem claro, porque, enquanto o primeiro tipo de leitor busca a elucidação do enigma no nível do enredo, o segundo busca decifrar os enigmas da composição da obra a partir do reconhecimento das referências que se cruzam em seu tecido intertextual. Nesse sentido, ao atualizar o gênero policial, a ficção contemporânea não está interessada em desviá-lo de seu destino comercial ou em dissolvê-lo 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. O gênero policial, apropriando-se do esquema de investigação de crimes instituído pela modernidade, para transformá-lo numa espécie de modelo gerador de narrativas, caracteriza-se pelo amplo potencial de reprodução a partir de pequenas variações, adaptando-se bem ao princípio da serialidade e à transposição para diferentes mídias. (FIGUEIREDO, 2013, p. 13-14)

É como a dinâmica da narrativa seriada televisiva defendida por Eco (1989), em que predomina o fascínio em retornar ao mesmo universo de tramas e personagens. No caso das séries criminais de TV, torna-se possível não apenas investir nessa redundância, mas também incrementar cada vez mais, episódio após episódio, um determinado mistério. Dessa forma, o prazer do telespectador passa também por se desafiar na busca por respostas a um intrincado enigma.

A analogia entre o detetive e o voyeur, que Hitchcock já explorava no filme *Janela Indiscreta* (EUA, 1954), pode ser estendida, hoje, àquele espectador que se diverte com a indiscrição, com a possibilidade de devassar a vida privada, o cotidiano do outro, diante de uma tela de televisão ou de computador – as redes sociais oferecem ao detetive/voyeur um vasto campo de observação. (FIGUEIREDO, 2013, p. 14).

No caso, falamos de telespectadores interessados não em perscrutar a vida alheia em *reality shows* e afins, mas sim de imergir na trama de séries criminais com vistas a encontrar pistas, tal qual o detetive. Vale lembrar, no mesmo sentido, como Borges considerava que “a novela policial gerou um tipo especial de leitor” (1996a, p. 32), permeado por suspeitas:

Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe. Suponhamos que não exista esse leitor, ou – algo talvez mais interessante – que se trate de uma pessoa distante de nós. Pode ser um persa, um malaio, um camponês, uma criança, uma pessoa a quem dizem, por exemplo, que *Dom Quixote* é um conto policial. Imaginemos que esse hipotético personagem tenha lido novelas policiais e comece a ler *Dom Quixote*. Que lê, então? “Em certa região da Mancha, cujo nome não quero lembrar, não faz muito tempo vivia um fidalgo...” E já esse leitor está cheio de suspeitas, porque o leitor de contos policiais é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial. Por exemplo, se lê a frase “Em certa região da mancha...”, naturalmente imagina que aquilo não aconteceu na Mancha. Depois: “...cujo nome não quero lembrar...” Por que Cervantes não quis lembrar-se? Porque, sem dúvida, Cervantes era o assassino, o culpado. Logo vem o resto: “...não faz muito tempo...” – possivelmente o que vier a acontecer não será tão aterrador quanto o futuro. (BORGES, 1996a, p. 32).

Por conseguinte, o leitor da narrativa criminal é, essencialmente, desconfiado, o que o tornaria empenhado no pensar sobre o modo como a trama é tecida, nas estratégias textuais do autor. Dessa forma, ele poderia ler as histórias (mesmo as de outros tipos) sob um prisma diferente.

Ainda sobre a experiência do leitor crítico de Eco (1989), salienta-se que ele se satisfaz também ao reconhecer as estratégias intertextuais da narrativa, que convoca outros textos no filme ou série. Esse prazer é constituidor da experiência de

*True Detective*, que convoca diversas referências para compor sua trama: além do livro de Chambers, a literatura de Ambrose Bierce, H.P. Lovecraft, Dashiell Hammett, Thomas Ligotti, Roberto Bolaño e Laird Barron; o pensamento de Arthur Schopenhauer e de Friedrich Nietzsche; séries da HBO como *The wire* e *Deadwood*; o cinema de Michael Mann e os personagens clássicos de John Wayne, para ficar em alguns exemplos assumidos por Pizzolatto (RÍOS, 2014). Diversos outros diálogos textuais são levantados por fãs e críticos em compilações pela internet (ADAMS, 2014; MARSH, 2014; MICHEL, 2014; MOVIE..., 2015; TABOADA, 2014), que destacam filmes como *O abrigo* e *Pecados antigos, longas sombras*, séries de TV como *Twin Peaks* e *Hannibal* e histórias em quadrinhos como *Do inferno (From hell)*, Alan Moore e Eddie Campbell, 1989-1996), *Os invisíveis (The invisible)*, Grant Morrison, 1994-2000) e *Top 10* (Alan Moore, 1999-2001).

Por suas múltiplas referências literárias e filosóficas, suas constantes citações ou sua incontrolável intertextualidade, *True Detective* se oferece para ser analisada (e desfrutada numa segunda rodada) a partir de uma metodologia da atração efetiva: o texto busca o texto, a cena busca o parágrafo e a atmosfera sua escola, seu padrão, seu antecedente. (RÍOS, 2014a, p. 34, tradução nossa).<sup>81</sup>

Cabe ressaltar também outros diálogos travados de *True Detective*, desta vez, sugeridos por telespectadores, críticos e pesquisadores da série. Sejam ou não intencionais por parte da série, eles também circulam pelo seu arquipélago textual. Afinal, “assim como é difícil chegar ao autor do crime, é difícil chegar ao autor do texto, pois este se tece de mil outros textos” (FIGUEIREDO, 1988, p. 25). Para Anna Tous-Roviroso (2009), uma característica básica da pós-modernidade nos textos audiovisuais é a explícita intertextualidade, bem como o afastamento em relação às concepções de intenção do autor e de significado original do texto. No caso das histórias detetivescas metafísicas, Merivale e Sweeney (1999) ressaltam como elas reverberam certos interesses da pós-modernidade, como a intertextualidade, a metaficção e o pastiche da cultura pop.

Nos fóruns e sites já comentados, bem como em vídeos disponíveis na internet (MOVIE..., 2015), são bastante recorrentes as discussões a respeito de produções que inspiraram *True Detective* ou que “se parecem” com a série. Nesses

---

<sup>81</sup> Por sus múltiples referencias literarias y filosóficas, sus constantes citas o su apabullante intertextualidad, *True Detective* se ofrece para ser analizada (y disfrutada en segunda vuelta) desde una metodología de la atracción efectiva: el texto busca el texto, la escena busca el párrafo y la atmósfera su escuela, su patrón, su antecedente.

paralelos, buscam-se semelhanças em termos de trama, cenas específicas, situações e detalhes diegéticos que se repetem. Desse modo, surgem comparações com, por um lado, filmes que fogem da temática criminal – como *A infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, Andrei Tarkovski, 1962) – e, por outro lado, com produções que também abordam as incertezas dos personagens num ambiente mítico marcado por rituais pagãos, como *O homem de palha* e *Kill list*.

**Imagem 45 - *A infância de Ivan* e *True Detective***



**Fonte: Captura de tela de *A infância de Ivan* (Andrei Tarkovski, 1962) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.**

**Imagem 46 - O homem de palha e True Detective**



Fonte: Captura de tela de *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

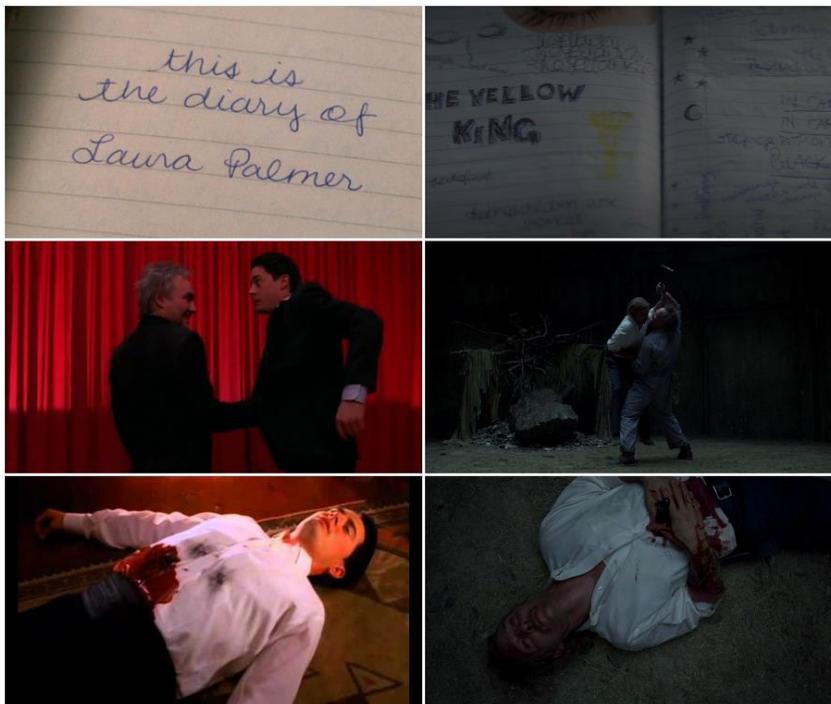
**Imagem 47 - Kill list e True Detective**



Fonte: Captura de tela de *Kill list* (Ben Wheatley, 2011) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Já em *Twin Peaks* e *Se7en*, ressaltam-se situações comuns na ficção criminal, como a leitura do diário da vítima, a consulta aos arquivos policiais e o enfrentamento final com o vilão. No caso do filme de David Fincher, destacam-se também as tomadas aéreas de estradas, semelhantes às de *True Detective*.

**Imagem 48 - *Twin Peaks* e *True Detective***



Fonte: Captura de tela de *Twin Peaks* (ABC, 1991) e *True Detective* (HBO, 2014).

Montagem elaborada pelo autor.

**Imagem 49 - *Se7en* e *True Detective***



Fonte: Captura de tela de *Se7en* (David Fincher, 1995) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Por sua vez, em *O abrigo*, acompanhamos a história de um pai de família que se convence da eminente chegada de uma tempestade apocalíptica. Suas alucinações lembram, e muito, aquelas sofridas por Rust.

### Imagem 50 - O abrigo e *True Detective*



Fonte: Captura de tela de *O abrigo* (Jeff Nichols, 2011) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

Por fim, tanto na série *Hannibal* quanto no filme *Pecados antigos*, *longas sombras*, é marcante a maneira como são explorados os chifres de animais, que a todo o momento brotam na tela, geralmente associados à ideia do mal – tal como vemos em *True Detective*. No caso de *Pecados*, a religiosidade também é fator fundamental na narrativa. Sobre a produção, é curioso notar, em particular, a semelhança com *True Detective*, tanto na temática, nos cenários, na direção, na trilha sonora e no tom pessimista, em que o passado assombra, constantemente, o presente. Vale lembrar que filme e série foram realizados, mais ou menos, na mesma época.

### Imagem 51 - *Hannibal* e *True Detective*



Fonte: Captura de tela de *Hannibal* (NBC, 2013) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

**Imagem 52 - Pecados antigos, longas sombras e True Detective**



**Fonte:** Captura de tela de *Pecados Antigos, Longas Sombras* (Alberto Rodríguez, 2014) e *True Detective* (HBO, 2014). Montagem elaborada pelo autor.

O que está em jogo é “[...] uma enciclopédia intertextual: temos textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame” (ECO, 1989, p. 127). Conforme Gerard Genette, a arte de fazer o novo com o velho “[...] pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (2006, p. 144). Ainda segundo o autor, essa condição se mostra vantajosa ao “[...] produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos copresentes dá sabor ao conjunto” (2006, p. 45). Há um prazer em reencontrar tipos de tramas e personagens recorrentes no imaginário da narrativa criminal, por exemplo. O policial “durão”, a dupla conflituosa de detetives, o vilão fascinante e/ou doentio, as mulheres fatais: tais elementos costumam retornar, atualizados e reconfigurados, em textos como

*True Detective*, conforme a dinâmica da tradicionalidade, num jogo de retomadas e renovações. Em entrevista, Pizzolatto aborda o assunto:

Para mim, os tipos de tropos familiares que você vê, particularmente no primeiro episódio, começam com a descoberta do corpo, e os dois policiais que não se dão bem, e eles têm que andar em um carro e conversar. Esses são tropos muito familiares. O que eu acho que ocorre, porém, é que toda vez que encontramos um tropo familiar, as preocupações reais do programa subvertem esse tropo. As coisas nunca seguem a forma como fomos treinados para pensar que elas irão. Essas não são reversões vazias. A razão pela qual as coisas não vão exatamente do jeito que esperamos que elas aconteçam deve-se às ações dos personagens, e as ações dos personagens nascem de sua personalidade. Eu pego alguns elementos familiares, utilizo-os para fundamentar o espectador num tipo de gênero, em uma série de tropos narrativos com os quais eles estão familiarizados e, ao ancorá-los nessas coisas, espero poder fazer aquilo que é muito mais incomum para o chamado “*procedural*”. (SEPINWALL, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>82</sup>

Trata-se, portanto, da operação mesma da tradicionalidade, em que convenções e modelos, longe de se encontrarem fixos no passado, seguem em constante mutação. Essa tensão entre padrões consolidados e propostas renovadoras pode ser conferida na própria maneira como a televisão se apresenta na atualidade, tanto em suas narrativas quanto na relação que mantém com o telespectador.

### 6.3 Inovações e repetições

As considerações de Mittell se inserem numa conjuntura específica, que começa nos anos 1990 e se intensifica nas últimas décadas. Antigamente, a ficção seriada televisiva, sujeita à audiência dispersa e fadada a lidar com a fragmentação própria dos canais da TV aberta, precisava investir numa redundância para se fazer entender e atingir um grande público, mantendo-se no ar. Como atesta Fernanda Friedrich, “Durante muitos anos a busca por formatos inovadores foi esquecida

---

<sup>82</sup> For me, the sorts of familiar tropes you see, particularly in the first episode, we begin with the finding of the body, and the two cops who don't quite get along, and they've got to ride around in a car and talk. These are very familiar tropes. What I think occurs, though, is that every time we encounter a familiar trope, the show's real concerns then subvert that trope. Things never quite go the way we've been trained to think they'll go. Those aren't empty reversals. The reason things don't go quite the way we expect them to go is due to actions of characters, and the actions of characters are born out of their personality. I was going to take some familiar elements, use them to ground the viewer in a kind of genre, in a series of narrative tropes they're familiar with, and hopefully in anchoring them in these things, I can do stuff that's much more unusual for a so-called procedural.

perante o ideal de produzir o mais do mesmo, o garantido que agradava aos interesses comerciais” (2016, p. 274).

Parte das mudanças nesse cenário se deve à proliferação dos canais por assinatura dos Estados Unidos, menos sujeitos às exigências comerciais de patrocinadores e livres da censura que proíbe cenas de sexo e violência na televisão aberta, como acontece em redes como ABC, CBS e NBC. A HBO, especificamente, é considerada a grande responsável por alavancar a produção de séries ditas “de qualidade” no final dos anos 1990, num movimento que permanece até hoje, quando vivemos a dita “Terceira era de ouro da televisão” (DAMICO; QUAY, 2016; MARCUS, 2013; MARTIN, 2014; SIMON, 2013), iniciada por séries como *The Sopranos* e *The wire* (MASSAROLO, 2015). Para Newcomb, a marca HBO é parte de uma alteração fundamental do papel cultural da TV, “[...] que sinaliza as mudanças nas estratégias de produção e distribuição e nas atitudes em relação a esse meio de comunicação” (2007, p. 68). Dessa maneira, se insere numa conjuntura de transformação da TV em seu papel social, estético e cultural, o que fica visível tanto nas narrativas que produz quanto na relação que estabelece com o telespectador.

O termo “qualidade” é empregado pela própria HBO para valorizar seu conteúdo, que seria superior ao das outras redes de televisão. Neste trabalho, não iremos problematizar essa autonegação, uma vez que nossas preocupações são outras. Ainda assim, ressaltamos que, conforme Arlindo Machado (2003), o conceito de qualidade é extremamente amplo e escorregadio. Concordamos com Silva, que ressalta a qualidade não como característica ontológica, mas como discurso valorativo (2014).

Tony Kelso explora o cenário que permitiu à HBO, surgida em 1972, desenvolver seu celebrado vanguardismo:

Como a HBO é dependente de assinantes em vez de anunciantes como sua principal fonte de receita, pode assumir riscos sem medo de incomodar os patrocinadores (C. Anderson, 2005; Auster, 2005; Weinman, 2006). Não só a HBO não precisa se preocupar com ofensas aos patrocinadores corporativos, como também pode produzir *plots* que se desenvolvem lentamente em vez de se construir em direção a mini-clímax antes de interrupções comerciais. Além disso, como um serviço pago, a HBO não tem que lidar com as violações da censura do governo ou com os requisitos de serviço público que outras redes, pelo menos em teoria, devem cumprir (Auster, 2005). Nudez, linguagem totalmente profana e representações

especialmente violentas são boas oportunidades para a HBO. (KELSO, 2008, p. 49, tradução nossa).<sup>83</sup>

Assim, há uma importante mudança do ponto de vista econômico e estratégico das emissoras, quando passam “[...] a pensar os programas não apenas como obras transversais que deviam interessar ao maior número de espectadores, mas como obras específicas endereçadas a determinados públicos, com suas próprias características e interesses de consumo” (SILVA, 2014, p. 244).

Doravante, não só a HBO continuou a oferecer ao público programas narrativamente complexos, como *Curb your enthusiasm* (2000-presente), *Six feet under* (2001-2005), *Carnivàle* (2003-2005) e *Deadwood* (2004-2006).

As redes abertas tradicionais, habitualmente conservadoras no sentido estético e narrativo, viram-se obrigadas – sem renunciar à popularidade de seus produtos autoconclusivos – a explorar novos âmbitos temáticos (a política estadunidense em *The West Wing*, a ficção-científica em *Fringe*, o musical em *Glee*), visuais (o hiper-realismo científico de *CSI: Las Vegas*, a “violência poética” de *Hannibal*), narrativos (a temporalidade de *24* ou o enigma narratológico de *Lost*). Essas mudanças têm salpicado os modelos de produção: estão tornando comuns as temporadas mais curtas (13 episódios) e, inclusive, esse último ano testemunhou a reaparição das minisséries abertas, um formato muito popular na Grã-Bretanha, mas pouco explorado nos EUA. [...] Ao mesmo tempo, o sucesso arrebatador da HBO incentivou outros canais – tanto *premium* quando do cabo básico – a apostar na produção própria como modo de gerar marca. (MARTÍNEZ, 2014, s/p, tradução nossa).<sup>84</sup>

Para citar mais alguns exemplos de redes com séries ditas complexas, destacamos: os canais por assinatura SyFy (*Battlestar Galactica*), AMC (*Mad men*, *Breaking bad*), FX (*The shields*, *The Americans*, *American crime story*, *Fargo*),

---

<sup>83</sup> Because HBO is dependent on subscribers rather than advertisers for its main source of revenue, it can take risks without fear of upsetting sponsors (C. Anderson, 2005; K. Anderson, 2005; Auster, 2005; Weinman, 2006). Not only does HBO not have to worry about offending corporate backers, it can also produce plots that develop slowly instead of building toward mini-climaxes before commercial interruptions. Furthermore, as a pay service, HBO does not have to contend with government censorship violations or the public service requirements that other networks, at least in theory, must fulfill (Auster, 2005; Rogers et al., 2002; Weinman, 2006). Nudity, utterly profane language, and especially violent representations are fair game for HBO.

<sup>84</sup> Las networks tradicionales, habitualmente conservadores en el sentido estético y narrativo, se vieron obligadas —sin renunciar a la popularidad de sus productos autoconclusivos— a explorar nuevos ámbitos temáticos (la política estadounidense en *The West Wing*, la ciencia ficción en *Fringe*, el musical en *Glee*), visuales (el hiperrealismo científico de *CSI Las Vegas*, la “poética violencia” de *Hannibal*), narrativos (la temporalidad de *24* o el acertijo narratológico de *Lost*). Estos cambios han salpicado a los modelos de producción: se están generalizando temporadas más cortas (13 capítulos) e, incluso, este último año ha visto la reaparición de las miniseries en abierto, un formato muy popular en Gran Bretaña, pero poco explotado en USA. [...] Al mismo tiempo, el éxito arrollador de la HBO animó a otros canales – tanto *premium* como del cable básico – a apostar por la producción propia como modo para generar marca.

Showtime (*Dexter, Homeland*), USA (*Mr. Robot, Suits*), Lifetime (*UnReal*) e Starz (*Outlander*); os serviços de *streaming* Netflix (*House of cards, Orange is the new black, Narcos*) e Amazon (*The man in the high castle, Transparent*); e também as emissoras de TV aberta NBC (*30 Rock, Hannibal*), ABC (*Lost, How to get away with murder*), CBS (*The good wife*) e a inglesa BBC (*The fall, Black mirror*). Como defende Friedrich, “do canal AMC [...] às produções originais e independentes do Netflix, há uma tentativa maior de buscar inovações no meio televisivo, respeitando a diversidade do público e apresentando alternativas ao conteúdo usual da televisão” (2016, p. 278). Concordamos, assim, com Newcomb, que problematiza o famoso *slogan* da rede, “Não é TV, é HBO”: “[...] a programação da HBO [...] é, na verdade, o exemplo do que é televisão, do que veio a se tornar nos últimos quinze a vinte anos” (2007, p. 68).

Tendo isso em vista, pode-se destacar a singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje,

[...] sobretudo pelo texto, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição por excelência dispersivo e cacofônico (o aparelho de TV ou mesmo a tela do computador, sem o efeito imersivo da sala escura de cinema e cada vez mais inserido em um ambiente multi-tarefas), e de provocar repetições estruturais que, no entanto, se apresentam constantemente como novidade. (SILVA, 2014, p. 245).

Nota-se, dessa maneira, como Silva também frisa uma tensão entre repetição e inovação nas séries, o que permite atrair a atenção de um público que segue disperso (ainda que por motivos muitas vezes distintos daqueles destacados por Eco, em décadas passadas), mas que deseja experiências novas, que se abre para o diferente e o desafiador. Como dissemos, ainda que a dispersão permaneça, o telespectador está menos sujeito ao fluxo incessante da TV e pode assistir aos programas no horário em que desejar e quantas vezes quiser, fator que potencializa a imersão nas tramas.

Por conseguinte, podemos dizer que o telespectador da HBO (e, cada vez mais, também dos outros canais), tal como ele é construído pela emissora, deseja o experimental, o complexo, o difícil, o diferente. Ao assistir a um programa da rede, ele está aberto a essa experiência que, em certo grau, exige mais atenção, dedicação e mesmo paciência para ser prazerosa. Simultaneamente, avanços tecnológicos inéditos e novas práticas telespectatoriais levam a mudanças fundamentais na dinâmica entre TV e audiência, o que proporciona o surgimento de

fenômenos como os batizados por Mittell de “reassistibilidade”, “*fandom* forense” e “perfurabilidade”, que nos permitem analisar diversos aspectos das narrativas seriadas atuais.

Afinal, as séries acompanham as mudanças sofridas pela televisão nas últimas décadas, quando deixam de ser consumidas apenas no aparato televisivo e fogem do fluxo da programação tradicional. Com a pirataria por *downloads*, o surgimento de plataformas de *streaming* (como Netflix, Amazon Prime, Hulu, HBO GO e Globo Play) e o advento de recursos como o “Pausar” e o “Voltar” nos próprios canais por assinatura, as relações entre televisão e telespectador passaram (e continuam a passar) por importantes mudanças.

Antes de tais transformações, o telespectador se via numa relação com o texto televisivo, em seu fluxo incessante, “[...] marcada pela atenção difusa e precária, pelo interesse disperso e pelo talvez surpreendente papel de organizador final do sentido das imagens que correm no fluxo televisual” (LEAL, 2006, p. 5). Conforme Christian Pelegrini: “Ao contrário de outras formas de linguagem em que o suporte dá todo o controle de leitura ao receptor, a TV não espera que ninguém entenda. O texto televisual não ‘está lá’. Ele ‘acontece’. É fugaz, transitório, efêmero” (2012, p. 640). Com a internet e os novos recursos disponibilizados pelos canais (e mesmo com a venda de DVDs das séries anteriormente), o telespectador ganhou a possibilidade de assistir aos programas de outra maneira, no seu ritmo, além de poder revisitar os episódios de suas séries preferidas sempre que desejar. Trata-se de outra condição destacada por Silva para dizer de uma cultura das séries, “[...] relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva” (2014, p. 243).

Diante dessa conjuntura, testemunhamos o surgimento do fenômeno batizado por Mittell de “reassistibilidade”<sup>85</sup> (2011), que é, simplesmente, a possibilidade de rever um programa televisivo, algo impensável em tempos idos (a não ser em reprises, igualmente fugazes). Para o autor, a reassistibilidade nos possibilita o “rever analítico”, cujo objetivo é “[...] principalmente uma análise aprofundada, tentando dar sentido às estruturas do texto, à mecânica, à poética ou mesmo ao

---

<sup>85</sup> Como pontua Pelegrini (2012), na versão em português do artigo *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, publicada na revista *Matrizes*, opta-se por traduzir “rewatchability” por “reassistência”, cujo significado é o mesmo.

*plot*” (2011, s/p., tradução nossa).<sup>86</sup> Nota-se, assim, como se trata de um recurso importante para a degustação da própria narrativa complexa.

Mittell indica que a reassistibilidade se sustenta em diversas práticas de leitura. Por um lado, permite que a fruição em cada “leitura” do texto televisual seja diferente. É possível buscar elementos nos textos que não haviam sido percebidos anteriormente; relações isotópicas, elementos intertextuais e sentidos não percebidos até então. Em cada “assistida”, obtemos algo novo. (PELEGRINI, 2012, p. 643).

Assim, quando revemos um episódio, uma temporada ou toda a série, temos uma nova experiência, tendo em vista que podemos reparar em detalhes outrora despercebidos. O próprio Mittell usa como analogia para esse caso a narrativa criminal, ao dizer que “assim, quando reassistimos a um filme quebra-cabeça ou releemos um romance de mistério, nós o fazemos com pleno conhecimento do final e analisamos a virada narrativa em conformidade” (2011, s/p., tradução nossa).<sup>87</sup> Ao saber o que irá acontecer numa narrativa de mistério, podemos nos deter sobre o *como*, sobre a maneira como as pistas são colocadas e as estratégias desenhadas pelo autor para propor um jogo e ludibriar o telespectador, apresentando falsas evidências e escondendo aquelas que realmente levam ao criminoso.

A reassistibilidade, por mais que verse sobre um *ver de novo*, envolve um prazer diferente daquele destacado por Eco acerca de nossa experiência com as séries de televisão. Discutindo as relações entre repetição e inovação nesse formato, em que voltamos aos mesmos personagens, cenários e tramas semana após semana, o autor afirma:

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas... A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o retorno do idêntico, superficialmente mascarado. (ECO, 1989, p. 123).

O retorno ao mesmo em Mittell, por outro lado, envolve a emersão de um *texto diferente daquele mesmo programa* – é o prazer da (re) descoberta, e não o do encontro com o familiar. O telespectador retorna à série não apenas pelo apreço por

---

<sup>86</sup> [...] primarily close analysis, trying to make sense of the text’s structures, mechanics, poetics, or even plot.

<sup>87</sup> Thus when we rewatch a puzzle film or reread a mystery novel, we do so with full knowledge of the ending and analyze the twisty plot accordingly.

determinado universo narrativo (que certamente é fator determinante), mas porque ainda não se deu por satisfeito em relação aos sentidos por ele propostos numa primeira investida.

No cenário em que proliferam narrativas complexas e no qual contamos com o recurso da reassistibilidade, outros dois conceitos de Mittell, correlatos a esses, são pertinentes: o da “perfurabilidade” do texto (MITTELL, 2009) e o do “*fandom forense*”<sup>88</sup> (MITTELL, 2009). A perfurabilidade diz respeito aos programas que encorajam os telespectadores a cavar mais fundo “[...] sondando sob a superfície para entender a complexidade de uma história e de seu contar. Esses programas criam ímãs para engajamento, atraindo telespectadores para mundos narrativos e exortando-os a se aprofundar para descobrir mais” (MITTELL, 2009, s/p, tradução nossa).<sup>89</sup> Mittell salienta que séries como *Battlestar Galactica* (Syfy, 2004-2009) e *Lost* (ABC, 2004-2010) convidam, nesse sentido, a toda uma exploração de sua mitologia em fóruns e páginas na internet. A perfurabilidade do texto incita a exploração de um universo narrativo e, em parte, diz respeito à própria capacidade de uma série de convocar outros textos e referências em seu processo de ressignificação, como tanto destacamos ao longo do trabalho. A reassistibilidade e a perfurabilidade permitem, assim, a plena constituição do telespectador crítico, já que lhe é propiciada a chance de pensar as estratégias textuais e explorar suas diversas referências. Esse telespectador é crítico não no sentido de “distanciado” em relação ao texto: pelo contrário, ele “perfura” porque adere à obra, mas tal aderência é crítica, criativa, imaginativa, inventiva. É um telespectador errante, que somente encontra seu norte ao se perder em meio às imagens televisivas.

Nesse cenário, surge também o que Mittell chama de “*fandom forense*”. Não por acaso, trata-se de uma analogia com o universo forense das narrativas criminais, tendo em vista que se trata de uma verdadeira dissecação da trama das séries, com o objetivo de esmiuçar diversos elementos diegéticos e propor novos sentidos. Os telespectadores “[...] se comportam como peritos forenses, no sentido de fazerem uma coleta minuciosa de dados, catalogá-los, observar a obra fotograma por

---

<sup>88</sup> Adotamos a tradução “perfurabilidade” para o termo “drillable” a partir de Glauco Toledo (2016). Toledo propõe a expressão “fanatismo forense” como equivalente para o original “*fandom forensic*”. Entretanto, optamos por “*fandom forense*” tendo em vista que a expressão “*fandom*” já está incorporada à língua portuguesa. Ademais, o termo “fanatismo” não traduz bem o significado original.

<sup>89</sup> [...] probing beneath the surface to understand the complexity of a story and its telling. Such programs create magnets for engagement, drawing viewers into story worlds and urging them to drill down to discover more.

fotograma” (TOLEDO, 2016, p. 5). É como se o telespectador atual se transformasse no protagonista de *Blow-up*, buscando detalhes reveladores em cada *frame* de um episódio. Conforme Mittell:

Essa estética operacional está demonstrada na dissecação feita por fãs em fóruns na internet das técnicas utilizadas nas comédias e dramas complexos para guiar, manipular, iludir e desviar a atenção dos espectadores dando a entender que a principal fruição é desvendar como operam os procedimentos narrativos. (MITTELL, 2012, p. 42).

Nesse processo, o resultado é que a suposta resposta final oferecida por uma série cai: “Se para o espectador/investigador há uma ‘verdade diegética oficial’, chamada de cânone ficcional, torna-se importante para o grupo de fanáticos que haja supervisão dessa característica” (TOLEDO, 2016, p. 7). Segundo Silva, essa relação entre séries e público é fundamental para entendermos a cultura das séries:

Trata-se de novas e complexas dinâmicas espectatoriais que são gestadas no seio das comunidades de fãs, através de trocas simbólicas e materiais pelos fãs entre si, dos fãs para as emissoras e das emissoras para os fãs. É, de fato, um processo comunicacional muito complexo, que faz emergir o modo dialético e inter-relacionado por meio do qual se dão as relações entre a grande mídia e seu público. (SILVA, 2014, p. 248).

Formam-se, assim, diferentes detetives em meio a essa comunidade de fãs. Se, como discutimos ao longo do trabalho, as narrativas criminais e os tipos de detetive são vários, podemos dizer de telespectadores forenses diversos: que buscam respostas a fim de montar um quebra-cabeça, tal qual o formal; que assumem a convivência de diferentes verdades, como o *noir*; ou mesmo que repensam as próprias perguntas, num movimento metafísico.

Diante desse quadro, surgem novas questões no que concerne à narrativa seriada na televisão. Seria exagero dizer que, com a possibilidade de se assistir e reassistir às séries como e quando quiserem, os telespectadores tendem a recusar cada vez mais as redundâncias em favor de supostas ou pretensas propostas inovadoras? Com os DVDs, blu-rays, *downloads*, *streaming* e recursos como “Pausar” e “Voltar” em tempo real, em que medida ainda faz sentido dizer de uma estética da interrupção (BALOGH, 2002) na TV? É possível que os canais abertos abracem a ousadia estética e narrativa já consolidada nos canais fechados sem perder público? Em tempos de telespectadores forenses, quais os limites da ação

telespectatorial para que seja possível manter um diálogo pertinente sobre um “mesmo” texto televisivo?

É importante pensar também nas implicações metodológicas no que concerne aos estudos da televisão. Na atualidade, como devem ser os critérios para o recorte das pesquisas, uma vez que podemos revisitar incessantemente séries e novelas (muitas vezes, com mais de duzentos episódios)? De que maneira a mudança na prática de se acompanhar narrativas seriadas (antes vistas no ritmo de um episódio por semana, agora consumidas de uma vez, em horas seguidas de “maratonas”) deve incidir no modo como olhamos para os programas? Com as maratonas, podemos dizer que as narrativas *seriadas* têm se tornado menos *seriais*, convertendo-se em longos textos rocambolescos? Com o consumo de episódios em sequência, talvez possamos dizer de uma serialidade diferente: ainda que dividido em partes, o formato é experienciado de uma só vez, aspecto que explicita possíveis tensões entre os conflitos resolvidos a cada episódio e aqueles que se desenrolam ao longo do arco narrativo.

Para Jost, o prazer em acompanhar séries está relacionado ao contato com o saber-fazer de uma narrativa, seja no *modus operandi* da polícia forense ou de uma equipe médica, por exemplo. Para ele, “[...] essas ficções preenchem o desejo de saber, aquilo que os escolásticos chamam de *libido cognoscendi*, e nos causam a impressão de descobrir conteúdos desconhecidos” (2012, p. 45). Certamente, trata-se de um primeiro nível de apelo na experiência de ficção seriada, relacionada ao encontro constante com os mesmos personagens, semana após semana, resultando numa certa familiaridade reconfortante, conforme Eco. Por outro lado, o *fandom* forense está relacionado também a um querer-fazer do próprio telespectador, que se vê compelido a imergir no universo de uma trama a qual demanda que ele “[...] realize inferências e reconheça referências” (PELEGRINI; NEMETH, 2012, p. 77).

Ao analisar o apelo das séries estadunidenses junto ao público, talvez falte a Jost um olhar mais atento sobre os modos de circulação do texto, que integram cada vez mais a experiência de fruição do ver televisivo e constituem-se como um dos pilares da análise de Silva a respeito da cultura das séries. Jost apenas sugere esse aspecto ao falar sobre uma seriefilia, que se apropriou de alguns traços da cinefilia: “O conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão, etc.” (JOST, 2012, p. 24). O gosto em

acompanhar as séries, assim, está relacionado também às formas de circulação do texto televisivo.

*True Detective*, produção das mais recentes e consagradas da HBO, nos permite refletir a respeito não apenas da complexidade narrativa frequentemente associada à rede *premium* televisiva, mas também dos fenômenos previstos por Mittell sobre as séries atuais. Como veremos, a constante problematização do valor do vestígio presente na trama se reconfigura na própria forma como o telespectador lida com o programa, promovendo um avanço no recorrente jogo da narrativa criminal e tensionando noções como veracidade e autoria do texto.

#### 6.4 O telespectador assassino

Ao analisar séries de narrativa complexa, Mittell afirma que

[...] a falta de indicações e sinalizações explícitas sobre a forma de contar gera momentos de desorientação, implicando que os espectadores tenham que se engajar mais ativamente na compreensão da história e premiando espectadores comuns que conseguiram dominar as regras internas de cada programa narrado complexamente. (MITTELL, 2012, p. 47).

No caso de *True Detective*, o embaralhamento temporal é parte essencial e fundante da trama, no vaivém entre os anos de 1995, 2002 e 2012, em que não há uma cronologia linear. Mesmo numa sequência que acontece em apenas uma dessas fases temporais, constantemente são apresentados elementos e informações que não fazem sentido – estão fragmentados, soltos.

No início do episódio *The long bright dark*, Marty é perguntado sobre alguém que ainda não sabemos quem é (no caso, trata-se de Rust). Ele menciona que esse personagem era chamado de “Taxman” (“Cobrador de impostos”), e ficamos sem saber por quê. Essa informação só será retomada e explicada minutos depois, quando Marty conta que Rust utilizava um grande caderno de anotações ao visitar cenas de crimes e interrogar testemunhas e suspeitos, parecido com os usados por cobradores de impostos, que batiam de porta em porta na casa dos moradores de uma cidade. Da mesma maneira, logo no começo do episódio, Marty comenta sobre a primeira vez em que Rust fora jantar em sua casa, e temos um vislumbre desse momento, de maneira errática e confusa. O jantar é mencionado rapidamente por várias vezes ao longo do episódio, mas só descobrimos o que aconteceu já perto de seu término (Rust chegara bêbado à casa do colega, temeroso de enfrentar o

cenário de uma família supostamente feliz, uma vez que ele perdera sua filha num trágico acidente).

Da mesma maneira, ao final de *The locked room*, subitamente encontramos Marty irritado com Papania e Gilbough em 2012. Não vemos o que lhe foi perguntado, apenas ouvimos sua resposta: “Se vocês querem me perguntar, me perguntem. Diabos! Já estiveram num tiroteio?”. Não sabemos do que ele está falando, uma vez que a cena anterior, em 1995, mostrava Marty e Rust rumo à prisão de Avoyelles, após descobrirem que Reggie foi companheiro de cela de Charlie Lange (ex-marido de Dora) nesse mesmo lugar, o que tornou necessária uma nova conversa com este último. Não há, portanto, nenhum sinal de um tiroteio à vista. Após a cena em que Marty está nervoso, filma-se um lugar no meio do mato e, ao final, a cena congela num homem que anda por lá, usando uma máscara de gás. Não sabemos que local é esse, mas podemos suspeitar que se trata de Reggie. Só iremos ter certeza disso, porém, dali a dois episódios, quando os detetives finalmente descobrem onde estava o criminoso e adentram o matagal. Este era seu esconderijo e laboratório de drogas, e inferimos que a postura defensiva de Marty na conversa com seus interrogadores é uma reação à pergunta sobre o suposto tiroteio que aconteceu ali mesmo, do qual Reggie e DeWall saíram mortos.

Esses e outros exemplos ilustram como a série, em sua fragmentação, demanda um telespectador atento aos detalhes, capaz de juntar as peças a fim de formar um todo coerente. Como destaca Jaime Ginzburg (2012), somos compelidos a dotar os acontecimentos de relações de continuidade e causalidade, a fim de a eles atribuir sentidos. Convocados estamos, portanto, à posição de detetives – e precisamos agir como tais ao assistir à série. Sem essa atenção, pistas importantes e detalhes fundamentais passam despercebidos e prejudicam não só o prazer em acompanhar o programa, mas o próprio entendimento de sua trama. Como já dissemos a partir de Corretger e Burian, a satisfação de acompanhar séries do tipo está relacionada a perder-se no labirinto (2011), elemento que se apresenta não apenas como estratégia narrativa, mas diz também da própria relação que série e telespectador estabelecem na televisão atual. Mais ainda, diríamos que tal deleite envolve também a proposição de saídas a esse mesmo labirinto.

Há pouca redundância em *True Detective*, como podemos constatar no modo como é apresentada uma evidência central para resolver o caso de Dora: o retrato falado de Errol. O documento surge no primeiro episódio da série, numa breve

sequência, e só é retomado como pista importante para a investigação no sétimo. Similarmente, a pista da casa pintada de verde, que emerge no último episódio, remete a uma cena que dura menos de cinco segundos em *Seeing things*, quando Rust tira a foto que Marty irá usar na comparação em 2012. É somente pela reassistibilidade que podemos notar esses elementos, quando sabemos o que já aconteceu e identificamos as estratégias do autor ao colocar as engrenagens narrativas para funcionar.

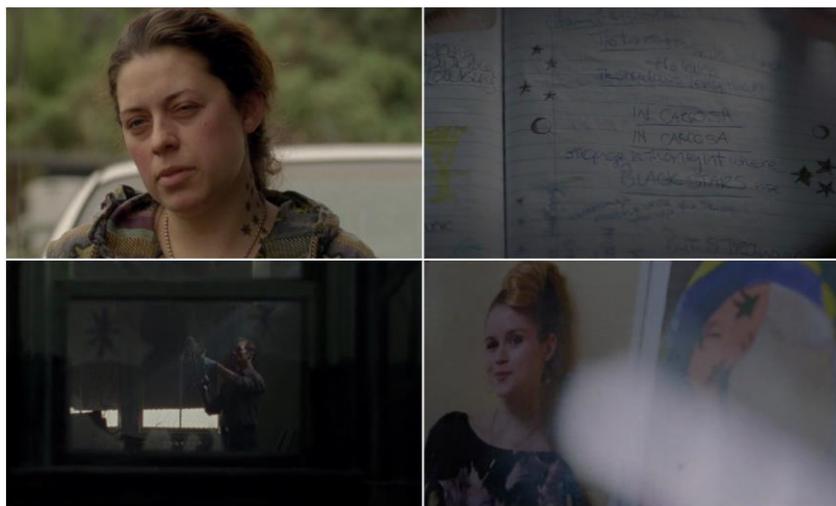
A reassistibilidade está na gênese do *fandom* forense, em que o telespectador pode, detidamente, “dissecar” (ou perder-se diante de) cada *frame* de qualquer episódio. É daí que surgem as teorias dos fãs de *True Detective*, debatidas em fóruns como o *Reddit* e em sites e blogs diversos (como *io9*, *Vulture*, *Wired*, *Slate*, *Bustle*, *The Vigilant Citizen*, *Nerdcore Movement*, *Across the Margin*), que derrubam verdades diegéticas canônicas para propor novas significações, ou simplesmente apontam as pistas falsas ou sem explicação que afloram ao longo dos episódios. Já mencionamos algumas delas, como a coroa de brinquedo de Audrey e Maisie (que remete à galhada de Dora ou ao Rei Amarelo), o papel de parede no quarto de Marty (semelhante àquele do hospício em que está Kelly), a cabeça de cervo no quartel da delegacia de polícia (que poderia ser uma pista de que a instituição está envolvida com os crimes) e a mensagem “Notice King”, escondida na cena em que Errol aparece pela primeira vez. Invisíveis ao olhar dos detetives da série, trata-se de pistas jogadas para o telespectador, assim como o são as coroas em vários lugares, a cor amarela relacionada aos criminosos e as estrelas negras em detalhes das cenas – elementos que insinuam a onipresença do Rei Amarelo.

### Imagem 53 - Coroas e a cor amarela em *True Detective*



Coroa na cabeça de Marty e sobre o carro de Rust; amarelo na gravata de Billy Lee e na tinta usada por Errol. **Fonte:** Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014).  
**Montagem elaborada pelo autor.**

### Imagem 54 - Estrelas negras em *True Detective*



Estrelas negras no pescoço de Carla Gwartney (Amy Brassette), no diário de Dora, na janela da escola Light of Way, na pintura de Audrey. **Fonte:** Captura de tela de *True Detective* (HBO, 2014).  
**Montagem elaborada pelo autor.**

Há outras especulações, especialmente em sites como *Reddit* (SEASON 1..., 2015; SO..., 2014; STRANGE..., 2014; THE YELLOW..., 2014; WHAT..., 2014; WHY..., 2015) e *The Vigilant Citizen* (THE DEEPER..., 2014), que tentam entender certos detalhes como a correlação entre os cinco homens encapuzados que aparecem com Dora num porta-retratos em sua casa (seria no Courir de Mardi Gras?), os cinco que aparecem no vídeo em que Marie é sacrificada, os cinco bonecos que cercam uma boneca nua na já mencionada brincadeira das filhas de Marty, as cinco figuras que Rust monta ao recortar as latas de cerveja que bebeu e o

pentagrama nas costas de Reggie. São recorrentes também as conjecturas de que Audrey, filha de Marty, sofreu abusos na infância pela própria seita do Rei Amarelo, dado seu comportamento erotizado (os desenhos pornográficos feitos na infância, a brincadeira em que uma boneca parece ser estuprada, o sexo a três na adolescência). A lista de teorias e especulações sobre diversos elementos da trama é vasta, e não caberia discuti-las neste trabalho.

O que nos interessa é atestar como esses itens obscuros (intencionais ou não) surgem como rastros do texto, aberto a diversas leituras capazes de levar a múltiplas interpretações sobre a série. Em seu estudo sobre a mimesis, Antoine Compagnon ressalta como o texto se torna um grande mistério, que “[...] faz do leitor um detetive, um caçador à procura de indícios que lhe permitirão dar um sentido à história” (COMPAGNON, 1999, p. 132).

A possibilidade de explorar ao máximo o texto se relaciona não só ao vanguardismo característico da HBO, mas também ao formato de séries como *True Detective*, *The killing*, *Top of the lake* e *The night of*. Como dissemos, no caso de programas de canais *premium* e *streaming*, não é preciso se preocupar em demasia com a atração de patrocinadores – as verbas provém das assinaturas e há um interesse maior em conquistar nichos. Além disso, mesmo no caso da TV aberta, tratamos aqui de séries em que cada episódio dura de 45 a 60 minutos, ao final dos quais não é preciso resolver o mistério, já que ele se prolonga por toda a temporada (talvez até mais). No tempo dessas séries de TV, há a possibilidade de investir menos numa redundância em termos de repetição, como dizia Eco, e mais numa espécie de hipnose do telespectador, que precisa se atentar a cada detalhe que é apresentado, a cada pista em potencial, por mais disfarçada que ela esteja. Perder os pormenores significa não só ser ludibriado pelo autor, como também desperdiçar a chance de propor sentidos enriquecedores para a trama. Discute-se, assim, a natureza da atenção, e como ela pode ser também uma armadilha, uma distração na série (JACOBS, 2014).

Fato é que *True Detective* é um texto altamente “perfurável”, para usar o termo de Mittell, e convida o telespectador a cavar cada vez mais na busca por fundamentos e referências intertextuais. Se o macronarrador da série não confia nos investigadores em sua busca pela verdade, na medida em que eles mentem, o mesmo acontece com o telespectador, que, desconfiado em relação à verdade diegética do programa, se lança no tecer de uma teia de sentidos sem fim. Assim, no

caso de *True Detective*, temos crimes em sequência, em diferentes camadas, que extrapolam os dois níveis narrativos propostos por Todorov: um grupo de homicidas que mascara sua atuação; detetives que matam e modificam a cena do crime; um macronarrador que dá sua versão dos fatos, traindo os protagonistas da história; e, por fim, aquele que seria o quarto crime nessa sucessão, cometido pelo telespectador que recusa certas respostas, “matando” sentidos (conforme a analogia de Felman) em favor de outros. Sobre a experiência do telespectador com a série da HBO, Ríos reflete:

Bailemos, descubramos algum escritor que não conhecíamos, leiamos por fim esse outro, sigamos alguma pista falsa, penduremos arquivos e imagens numa parede para tentar visualizar nosso caso, dêmos um passo para trás, há fotos de autores mortos e vivos, citações desconexas, capas de livros. Queremos mais. Queremos saber mais (quem é Telios de Lorca que parece estar no coração do sexto episódio?). Saber tudo. Queremos descobrir os referentes literários da narração audiovisual enquanto avança a sequência e os protagonistas descobrem o assassino. Dupla investigação, duplo prazer? Um estratagema de razão detetivesca que nos fala, obviamente, da ânsia pelo arquivo que domina nossa época. Mas deixemos de suspeitas, *dammit*, joguemos. (RÍOS, 2014a, p. 35, tradução nossa).<sup>90</sup>

A busca por referências e significações encontra um ponto central no Rei Amarelo, que representa essas duas possibilidades: tanto a de conhecer uma obra citada explicitamente pela série, quanto a de propor respostas para o mistério a partir da leitura do livro de Chambers. Não obstante, se a série tem como um de seus grandes temas a pista falsa, talvez essa seja apenas mais uma, jogada desta vez para o telespectador-detetive. Todos os que foram ler *O rei de amarelo* na vã esperança de encontrar respostas caíram num novo embuste, semelhante ao de personagens da ficção curiosos pelos conteúdos de livros seculares e misteriosos (numa busca com resultados muitas vezes nefastos) como o *Necronomicon* imaginado por Lovecraft, *O livro de areia* (*El libro de arena*, 1975) de Borges, *Os nove portais para o Reino das Sombras*, de *O último portal* (*The ninth gate*, Roman Polanski, 1999), o *À beira da loucura*, (do filme homônimo) e o mesmo *O rei de amarelo*. Poderíamos incluir, na diegese de *True Detective*, a própria fita de vídeo do

<sup>90</sup> Bailemos, descubramos a algún escritor que no conocíamos, leamos por fin a ese otro, sigamos alguna pista falsa, colguemos fichas e imágenes en una pared para intentar visualizar nuestro caso, echemos un paso atrás, hay fotos de autores muertos y vivos, citas inconexas, portadas de libros. Queremos más. Queremos saber más (¿quién es Telios de Lorca que parece hallarse en el corazón del capítulo seis?). Saberlo todo. Queremos descubrir los referentes literarios de la narración audiovisual mientras avanza el metraje y los protagonistas descubren al asesino. Doble investigación, ¿doble placer? Un ardid de la razón detectivesca que nos habla, por supuesto, del furor del archivo que domina nuestra época. Pero dejémonos de sospechas, *dammit*, juguemos.

assassinato ritualístico de Marie, que oferece algumas respostas, mas suscita novas dúvidas, ao mesmo tempo em que parece amaldiçoada, levando seus espectadores a experimentar o mais puro horror.

A fascinação do objeto sagrado que contém simultaneamente o segredo do universo e o castigo implacável para quem o desvela abunda na literatura universal e é o prato favorito do cinema de aventuras. O conhecimento e a loucura, o saber e a demência, o segredo e a morte. (RÍOS, 2014d, p. 104, tradução nossa).<sup>91</sup>

Se, como diz Ricoeur, o historiador procura os arquivos e documentos com vistas a encontrar algo sobre o real, sobre a verdade do passado, esses personagens também o fazem com os livros, muitas vezes perdidos e esquecidos numa biblioteca. O que encontram, porém, não é a verdade, ou é *alguma* verdade – que convive, inexoravelmente, com a loucura e a perdição. Afinal, em algumas narrativas, a incerteza prevalece ao fim, ao passo que, em outras, a descoberta de uma resposta é motivo não de alento, mas de desespero, dada a natureza perturbadora de sua revelação.

Admitindo que *True Detective* pauta-se numa “lógica do equívoco”, podemos apostar que a conduta errática no modo de lidar com pistas transcende os personagens e envolve o telespectador. Como analisa Ríos,

[...] duvido muito que o leitor compulsivo de *weird fiction* em geral e o de Robert Chambers em particular tenha encontrado em suas páginas a resolução de algum enigma em relação a *True Detective*, especialmente no que tange à identidade do monstro ao final do sonho do qual nos falava Rust. Na realidade, quando um espectador de *True Detective* lê um conto como “O emblema amarelo” [de *O Rei de Amarelo*], é provável que [...] o leitor imagine uma hipótese segundo a qual Chambers serviu para Pizzolatto intensificar, de maneira elegante, a lógica do equívoco e da pista falsa subjacente em *True Detective* [...]. Em outras palavras: **o Rei Amarelo não é nada**. Ao menos nada na mente de Pizzolatto. Nada no recanto secreto da mente de um roteirista. **Mas seguramente é algo, ou mais exatamente, a ausência de algo, o rastro deixado por algo que já não é. No universo de True Detective, o Rei Amarelo é a pista falsa**, a condição de possibilidade para a convivência narrativa de um amálgama de histórias que Rust e Marty vão contando a si mesmos ao longo dos anos com a finalidade de alcançar certo grau de imunidade diante disso que, entretanto, sempre os derrota. (RÍOS, 2014d, p. 106, grifos nossos, tradução nossa).<sup>92</sup>

<sup>91</sup> La fascinación del objeto sagrado que contiene simultáneamente el secreto del universo y el castigo implacable para quien los desvela abunda en la literatura universal y es el plato favorito del cine de aventuras. El conocimiento y la locura, el saber y la demencia, el secreto y la muerte.

<sup>92</sup> [...] dudo mucho de que el lector compulsivo de *weird fiction* en general y el de Robert Chambers en particular haya encontrado en sus páginas la resolución de algún enigma en relación con *True Detective*, especialmente del que tiene que ver con la identidad del monstruo al final del sueño del que nos hablaba Rust. En realidad, cuando un espectador de *True Detective* lee un relato como ‘El signo amarillo’ es probable que [...] el lector figure una hipótesis según la cual Chambers ha servido a Pizzolatto para intensificar de manera elegante la lógica de equívoco y la pista falsa que subyace en

Ao dizer que o Rei Amarelo é a ausência de algo que não está mais, Ríos está descrevendo, por sinal, o que é um rastro – e talvez essa macabra figura seja justamente isso: um rastro perdido, sobre o qual não conseguimos propor significações e representâncias, e que por isso nos leva a diversas interpretações inconclusivas e díspares. O Rei Amarelo seria, portanto, o símbolo do quão lacunar é o indício.

Um dos momentos finais de *True Detective* é a sequência do passeio por Louisiana, em que revisitamos alguns dos principais cenários da narrativa, até chegarmos à árvore do crime contra Dora, que abriu a trama. Completa-se, assim, um tempo circular, em que voltamos ao mesmo ponto onde tudo começou. Os sentidos, porém, seguem indefinidamente. O passeio pelo arquipélago de Abril, afinal, não é circular e repetitivo, mas errático e sem rumo. Se a narrativa criminal formal se pauta no modelo de um quebra-cabeça, certamente o de *True Detective* carece de muitas peças para se fazer completo. Ao analisar *O nome da rosa*, Eco destaca que se trata de “[...] um romance policial onde se descobre muito pouco, e o detetive acaba derrotado” (1985, p. 45). É um diagnóstico adequado para *True Detective*, em que pouco é descoberto, mas muito é sugerido.

Nesse sentido, vale destacar outra série da HBO em que a incerteza paira ao final, de maneira ainda mais radical que *True Detective: The night of*. Assim como os personagens da trama, não temos acesso à sequência narrativa em que o assassinato de uma garota é cometido. Ao final, não há rastros suficientes para provar nem que o principal suspeito e protagonista Nazir Khan (Riz Ahmed) era o culpado e nem que era inocente – ele mesmo parece não saber, já que dormiu com a vítima e acordou quando ela já estava morta. O passado, assim, está terminantemente inacessível. Como analisa Figueiredo, “o crime perfeito é aquele que corta o elo entre o passado, o momento em que o delito foi cometido, e o presente, ou seja, o tempo da investigação, impossibilitando a conexão entre causa e efeito, sem a qual a narrativa policial se dilui” (2013, p. 3). A série termina sem que

---

*True Detective* [...]. En otras palabras: el Rey Amarillo no es nadie. Al menos nadie en la mente de Pizzolatto. Nadie en el secreto rincón de la mente de un guionista. Pero seguramente sea algo, o más exactamente, la ausencia de algo, la huella dejada por algo que ya no está o no es. En el universo de *True Detective*, el Rey Amarillo es la pista falsa, la condición de posibilidad para la convivencia narrativa de una amalgama de historias que Rust e Marty van contándose a sí mismos a lo largo de los años con el fin de alcanzar cierto grado de inmunidad ante eso que, sin embargo, ya siempre nos derrota.

ninguém seja preso e carente de uma conclusão, ainda que outras hipóteses e culpados sejam sugeridos. *The night of* ainda traz a ironia em sua última cena, ao mostrar um dos advogados de Nazir assistindo a um programa de investigação forense, como se dissesse que, se o telespectador quer respostas, deveria estar assistindo a outro canal.

Diante dessas séries que primam pelos sentidos vagos, torna-se ainda mais urgente e desafiador se perguntar a respeito da autoria. A ideia de autoridade atrelada ao conceito se esvai quando analisamos práticas como a do *fandom forense*. Se falar de uma autoridade do texto já é problemático, como fazê-lo no universo das séries, em que as decisões criativas se dividem entre emissoras, produtores, roteiristas e diretores? Mais ainda, como versar sobre o tema quando o telespectador toma para si o texto e propõe sentidos imprevistos (dos quais o próprio roteirista, por exemplo, discorda – como acontece com Pizzolatto a respeito do traço sobrenatural de *True Detective*)?

O fato de *True Detective* primar pela ausência de sentidos totalizantes e respostas definitivas, investindo na lógica do equívoco e da pista errada, nos permite destacar como a série se aproxima da história detetivesca metafísica. Segundo Merivale e Sweeney (1999), a falha do detetive nesse tipo de narrativa significa que o mistério permanece sem resolução e o texto, incompleto. Reafirmamos a incompletude de qualquer texto (já que sujeito a múltiplas interpretações), mas ressaltamos o incentivo específico e definidor da história metafísica para que as divagações do leitor prossigam, a fim de sugerir sentidos ao que ficou em suspensão. Se a narrativa criminal de mistério é um jogo entre autor e leitor/telespectador, temos agora novas regras, e “[...] os leitores que esperam ficção policial convencional terão que aprender como jogar os jogos da detecção metafísica” (EWERT, 1999, p. 185, tradução nossa).<sup>93</sup> Por conseguinte, o leitor/telespectador deve abandonar sua dependência em relação ao detetive e mesmo sua confiança nos métodos convencionais de investigação (EWERT, 1999). É um movimento detectado também por Nascimento, a respeito da literatura criminal contemporânea:

Não há chave para abrir qualquer mistério. O texto policial contemporâneo [...] não é um desafio à inteligência pura, premiada com um final em que

---

<sup>93</sup> [...] the readers expecting conventional detective fiction will have to learn how to play the games of metaphysical detection.

todos os papéis são descortinados diante de uma plateia expectante, como nas narrativas de Conan Doyle ou Agatha Christie. O leitor contemporâneo de narrativas policiais é, com a escrita, também uma instância a ser desconstruída. O que resta ao leitor, além do embaralhamento de vozes, é uma desconfortante busca, em que o que se espera dele é que confie, desconfiando, em verdades apenas provisórias. O risco é grande. O submundo não está abaixo, acima ou por detrás da narrativa, mas na superfície do texto, causando o que Scliar chamou de vertigem. O leitor, mesmo ficcionalizado, aparecendo no texto, como um narratário confiável, é desafiado a, paradoxalmente, não confiar na primeira história ou na segunda, como queria Todorov, mas deixar que essa “semiesquizofrenia”, a vertigem, também dirija ou direcione seu olhar, sua leitura. (NASCIMENTO, 2011b, p. 35).

A história detetivesca metafísica, já dissemos, se insere num contexto chamado por alguns autores de pós-modernidade (ou de crise dos valores da modernidade) e problematiza questões relativas ao saber, tão essenciais à gênese da ficção criminal: descobrir a verdade, recontar o passado, conhecer a realidade. Por isso, as discussões sobre a relação do leitor/telespectador com o texto e do detetive com a pista se inserem num âmbito maior, relacionado ao fazer científico na contemporaneidade, em que não só a realidade, como os próprios modos de se comprová-la, são colocados em xeque, deixando-nos num estado de dubiedade e insegurança.

### 6.5 Mirar o vazio

Na sequência em que os detetives forjam os rastros de um tiroteio, as imagens de Rust metralhando, violentamente em câmera lenta, o nada, tem um quê de apoteótico. Elas se alternam com um momento posterior em que ele presta depoimento sobre o que aconteceu durante a caçada a Reggie e DeWall. A mesa julgadora só acredita em suas palavras porque havia rastros que a comprovavam: certamente foram encontrados inúmeros cartuchos de bala na cena do crime. Marty e Rust são policiais e sabem muito bem como o indício pode comprovar e refutar teorias. Sem ele, depoimentos podem se tornar meras palavras ao vento, como as balas disparadas por Rust. Ora, mas qual o valor do rastro, nesse sentido?

Como vimos, seguir a rede de sentidos inaugurada a partir do gesto interpretativo do detetive é um movimento muito mais complexo do que a narrativa criminal formal sugere. Nesta, o indício aparece como o lugar da certeza, da segurança: ele leva o investigador ao cerne da questão, conduzindo-o à conclusão procurada. Já em séries como *True Detective*, *Twin Peaks* e *The night of*, o vestígio

surge como a dimensão da incerteza, da dúvida, da suspensão: ele leva a outros vestígios, remete a novos significados, é aberto a múltiplas interpretações e não resulta, necessariamente, num desfecho. O rastro pode nos levar a lugar nenhum, como o próprio Ricoeur (1997) nos lembra. Se, na narrativa formal, o rastro é essencial para se organizar o mundo, em *True Detective* ele se aproxima mais das observações de Levinas tal como apropriadas por Ricoeur, segundo o qual o rastro é a “[...] perturbação [...] mesma a se exprimir (LEVINAS apud RICOEUR, 1997, p. 63)”, de modo que “a relação entre significado e significação é, no rastro, não a correlação, mas sim a irretitude mesma” (LEVINAS apud RICOEUR, 1997, p. 208). O indício deveria ser o caminho para a ordenação da realidade, mas a maneira hermética e gnóstica como ele aparece na série de Pizzolatto permite-nos dizer de um labirinto sem fim. Retomemos Nascimento:

[...] aquilo que nos arremete aos abismos, ao ífero, ordenar o universo é uma falácia. Domar os monstros (catequizá-los), uma ilusão. Assim, quanto mais sonhamos ordenar, classificar e ascender, mais nos embrenhamos no labirinto, onde repousa, no abismo, outro monstro, outra ilusória criatura que aguarda ser provisoriamente posta em verbete. (NASCIMENTO, 2007, p. 76).

Marty e Rust chegam ao fim do labirinto de Carcosa e lá encontram alguns monstros, mas perdem a ilusão de que ali a trama se fecha. O labirinto se estende por toda Louisiana, habitada por monstros em cada esquina que se vira, em cada matagal que se perde. O monstro ao final do sonho de Rust talvez seja, afinal, o desespero por não encontrar uma resposta quando tudo deveria terminar. Num sonho, o encontro com a criatura macabra pode levar ao despertar, em que estamos a salvo numa realidade que supostamente compreendemos. Em *True Detective*, nunca acordamos desse pesadelo, que irá acontecer de novo, de novo e de novo.

Tais considerações evidenciam como o interesse dessa vertente de narrativa criminal é distinto das histórias formais. Em nossa concepção, há um discurso sobre a *impossibilidade* do saber: afinal, os sentidos são cada vez mais inatingíveis. A partir de tais considerações, faz ainda mais sentido pensar sobre a pertinência da história detetivesca metafísica.

Como já dissemos, essa vertente subverte a narrativa criminal ao se interessar menos pelo enigma do universo diegético de suas histórias e mais pelos mistérios relacionados ao ser, à identidade, à realidade e à verdade. Por isso mesmo, suas tramas muitas vezes são labirintos textuais, envolvendo elementos

metanarrativos. Essa virada pode ser abordada a partir da comparação entre as condições moderna e pós-moderna, como o faz Ewert retomando McHale:

A mudança que McHale identifica nos domínios da ficção pós-modernista corresponde a uma mudança de questões de interpretação (“Como posso conhecer esse mundo? O que há lá para ser conhecido? Quem sabe isso? Como eles o sabem com esse grau de certeza? Como o conhecimento é transmitido e com qual grau de confiabilidade? Quais são os limites do cognoscível?”) para questões de “modos de ser” (“Que mundo é esse? O que é um mundo? Que tipos de mundos estão lá, como eles são constituídos? O que acontece quando as fronteiras entre os mundos são violadas?”) (EWERT, 1999, p. 180, tradução nossa).<sup>94</sup>

Na visão de McHale, histórias policiais formais são essencialmente epistemológicas – e, logo, modernas – por se preocuparem com questões de interpretação, introduzindo personagens – os detetives – cujo interesse é sempre saber mais que seu oponente para, assim, vencer. Por outro lado, a ficção-científica e a fantasia, ao desenvolverem mundos imaginários, seriam ontológicas – e, por conseguinte, pós-modernas (MCHALE, 1987).

Porém, como mostra Ewert a partir das histórias detetivescas metafísicas, nem sempre a narrativa criminal gira em torno da busca pelo conhecimento. A literatura de autores como Borges e o francês Georges Perec, filmes como *À beira da loucura* e *Coração satânico* e séries como *True Detective* lançam indagações sobre o próprio estatuto da verdade, perguntando-se sobre que mundo é esse em que vivemos e qual o nosso papel nele. Assim, temos tramas e personagens céticos e pessimistas ante a impossibilidade de se alcançar uma resposta que organize esse complexo e fragmentado universo. Consequentemente, podemos falar de narrativas criminais cuja discussão epistemológica ganha contornos ontológicos, ao discutir as condições da existência humana – o que as colocaria, segundo a visão de McHale, numa dinâmica pós-moderna.

O ceticismo, o pessimismo e, principalmente, essa virada epistêmico-ontológica que constatamos a partir da história detetivesca metafísica vai ao encontro dos apontamentos de Jean-François Lyotard. No posfácio de *A condição pós-moderna* (2009), Silvano Santiago analisa o livro do filósofo francês:

---

<sup>94</sup> The shift in dominants that McHale identifies in postmodernist fiction corresponds to a change from questions of interpretation (“How can I know this world? What is there to be known? Who knows it? How do they know it and with what degree of certainty? How is knowledge transmitted and with what degree of reliability? What are the limits of the knowable?”) to questions of “modes of being” (“Which world is this? What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted? What happens when boundaries between worlds are violated?”).

Para ele, a condição pós-moderna se inaugura pela atual “incredulidade” em relação aos metarrelatos, ou seja, essa espécie de “desencanto” (a palavra é do cientista político Norbert Lechner) com os grandes discursos produzidos no século XIX e explicadores da condição histórica do Homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais. Os metarrelatos foram responsáveis pela constituição - nos tempos modernos - de grandes atores, grandes heróis, grandes perigos, grandes périplos e, principalmente, do grande objetivo sociopolítico e econômico, trazendo uma impossível, mas almejada grandiosidade para um mundo que mais e mais se dava como burguês e capitalista, baixo e decadente. Eles tiveram como ponto de partida o ideal libertário da Revolução Francesa e como fundamento os princípios da razão iluminista. (SANTIAGO, 2009, p. 127).

Se a modernidade é herdeira do otimismo progressista e racionalista do Iluminismo, vemos brotar, num contexto que autores como Lyotard e McHale chamam de “pós-moderno”, um desencanto diante dos resultados desse projeto que deveria levar a humanidade ao desenvolvimento e no qual a ciência nos ofereceria todas as respostas. O pós-moderno de Lyotard é, portanto, marcado pela incredulidade em relação aos metarrelatos, resultando no fim das grandes narrativas, dos grandes perigos, dos grandes heróis, dos grandes objetivos (LYOTARD, 2009). Assim, abandonamos concepções totalizantes e atemporais como razão, verdade e progresso (LYOTARD, 2009), o que resulta numa crise em relação ao imaginário moderno.

Para Wilmar Barbosa (2009), assistimos ao colapso da noção de ordem e à ressignificação daquela de desordem. Segundo o autor (2009), a concepção de uma ciência moderna começa a ruir em definitivo a partir da era pós-industrial, nos anos 50, especialmente pelo impacto das tecnologias sobre as formas de saber. Para ele, a consequência mais óbvia desse cenário cambiante “[...] foi tornar ineficaz o quadro teórico proporcionado pelo filósofo (leia-se: metafísico) moderno que, como sabemos, elegeu como sua questão a problemática do conhecimento, secundarizando as questões ontológicas em face às gnoseológicas” (BARBOSA, 2009, p. VII).

Tal mudança parece estar relacionada com a própria maneira como lidamos com as provas, tão essenciais para o saber científico. Segundo Lyotard:

Com a ciência moderna, duas novas componentes aparecem na problemática da legitimação. De início, para responder à questão: como provar a prova?, ou, mais geralmente: quem decide sobre o que é verdadeiro?, desvia-se da busca metafísica de uma prova primeira ou de uma autoridade transcendente, reconhece-se que as condições do verdadeiro, isto é, as regras de jogo da ciência, são imanentes a este jogo,

que elas não podem ser estabelecidas de outro modo a não ser no seio de um debate já ele mesmo científico, e que não existe outra prova de que as regras sejam boas, senão o fato delas formarem o consenso dos experts. (LYOTARD, 2009, p. 54).

De tal maneira, vemos que a ciência moderna aceita que as explicações que fornece obedecem a regras cuja validade, afinal, diz respeito a uma consensualidade – e não necessariamente a uma verdade. No nosso modo de ver, a pós-modernidade tem dificuldade em lidar com esse problema, pois não se satisfaz com essa condição que, afinal, limita as possibilidades do saber, uma vez que a ciência se valida por regras que ela mesma estabelece. Logo, como poderíamos avaliar a validade do conhecimento por ela gerado?

Conforme Lyotard:

Dissemos que a questão da prova constitui um problema, no sentido de que seria preciso provar a prova. Pode-se pelo menos publicar os meios da prova, de maneira que os outros cientistas possam assegurar-se do resultado repetindo o processo que conduziu a ela. Acontece que administrar uma prova é fazer constatar um fato. Mas o que é uma constatação? O registro do fato pela vista, pelo ouvido, por um órgão dos sentidos? Os sentidos enganam; e são limitados em extensão, em poder discriminador. (LYOTARD, 2009, p. 80).

A resposta para esse problema, segundo Lyotard, é a intervenção da técnica. Entretanto, o que nos interessa aqui é a constatação de que a prova, além de não ter uma autoridade positivista sobre a realidade, constitui-se como um documento cuja leitura pode ser equivocada. Afinal, seu valor depende da leitura do sujeito, que deve confiar em seus sentidos – que, por sua vez, podem enganá-lo. Somos levados a concluir que as provas, fundamentais para o exercício científico ao corroborar teorias, guardam relações acidentais com a realidade. Fatores como esse permitem que Lyotard conclua:

A “crise” do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. (LYOTARD, 2009, p. 71).

Dessa maneira, estaríamos assistindo a um processo de degradação da ciência tal como foi concebida na modernidade, de modo que abandonamos as certezas, a ideia de uma verdade e a esperança de um progresso pelo saber científico.

Os rastros que Marty e Rust deixam são falsos, mas acabam servindo como prova de que eles falavam a verdade, que foram alvejados por Reggie e DeWall. Como saber, ante exemplos como esse, o valor real de uma pista? Voltando à questão dos telespectadores forenses, em que medida vale a pena seguir numa busca pela verdade, já que os sentidos se multiplicam? Talvez o mais fascinante seja pensar nessa procura não em termos de resultados, mas de descobertas possíveis que surgem no interminável ato de se questionar.

No caso da narrativa criminal, as respostas que o detetive obrigatoriamente tinha que oferecer ao final das histórias perdem seu estatuto de verdade e mesmo de oferecedoras de uma unanimidade sobre as indagações levantadas: “O consenso tornou-se um valor ultrapassado, e suspeito. A justiça, porém, não o é. É preciso então chegar a uma ideia e a uma prática da justiça que não seja relacionada à do consenso” (LYOTARD, 2009, p. 118). Para Lyotard, o saber científico moderno se baseia na declaração de enunciados denotativos – ou seja, que afirmem algo. Na narrativa criminal que se insere num contexto pós-moderno, porém, parece que o detetive está mais propenso a oferecer uma interrogação ao final de cada enunciado.

Ou, talvez, reticências. Afinal, estamos falando de investigadores que ainda mantêm a certeza de que a razão pode levá-los à verdade, de modo que elaborar frases interrogativas talvez seja admitir, muito abertamente, sua derrota. Uma fala reticente, ao menos, pode ainda sugerir algo, ao mesmo tempo que convida o constante completar de uma insinuação que ficou no ar. Como afirma Ríos, talvez o que caracterize melhor esses detetives de verdade seja a sua ânsia por sentido, e “somente aquele que deposita no sentido do mundo e na racionalidade da existência um valor tão alto pode se lamentar com a descoberta de sua ausência” (2014b, p. 188, tradução nossa).<sup>95</sup> A postura surpreendentemente otimista de Rust ao final de *True Detective* talvez resulte, enfim, do abandono de tal pretensão, numa entrega total à dúvida, à reticência, à interrogação. E, principalmente, ao interminável ritual de contar histórias – em suas diferentes versões – como Marty o convida a fazer.

Ao longo de *True Detective*, do mesmo modo que Rust, ficamos perdidos num lúgubre e aterrador labirinto, onde ouvimos o chamado do Minotauro a nos guiar rumo à perdição final: a morte, mas não apenas do sujeito. Se *True Detective* é

---

<sup>95</sup> [...] Sólo aquel que deposita en el sentido del mundo y en la racionalidad de la existencia un valor extremo puede lamentarse ante el descubrimiento de su ausencia.

sobre contar histórias, o fim da possibilidade de narrar – resultante do assassinato dos dois protagonistas – significaria uma perda ainda maior do que aquela que se desenha ao final da série. Enquanto “homens-narrativa”, Marty e Rust sofreriam diante da total impossibilidade de relatar os horrores de Carcosa, onde tetos se abrem e o Rei Amarelo observa o embate final. Em *As mil e uma noites*, “se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (TODOROV, 2006, p. 126). Ora, o mesmo acontece em *True Detective*. Ao longo dos oito episódios, nos deparamos com um emaranhado de histórias: as que os detetives contam para seus investigadores e para eles mesmos, as dos criminosos, as das vítimas, as que Rust inventa sobre as estrelas. Marty e Rust não são vencedores ao final, mas sua derrota em Carcosa acarretaria consequências ainda mais graves: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (TODOROV, 2006, p. 127). Sua sobrevivência não se justifica para se contar a história definitiva, mas para ajudar a manter a roda das narrativas circulando, indefinidamente.

## REFERÊNCIAS

- AARON Sorkin, **Matthew Weiner and more drama showrunners on THR's roundtable**: Emmys 2014. Youtube, 30 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcthOOSCO3Y>>. Acesso em: 08 jun. 2016.
- ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. **Revista Científica de Información y Comunicación**. Espanha: 2012. Pags: 15-35.
- ADAMS, Henry. **The education of Henry Adams**. San Diego: Icon Books, 2005.
- ADAMS, Sam. The comic books behind 'True Detective'. **IndieWire**. 21 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2014/02/the-comic-books-behind-true-detective-126822/>>. Acesso em: 24 jan. 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDREEVA, Nellie. 'True Detective' now most watched HBO freshman series ever. **Deadline**. 15 abr. 2014. Disponível em <<http://deadline.com/2014/04/true-detective-now-most-watched-hbo-freshman-series-ever-715055/>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- BAHIANA, Ana Maria. O final de True Detective: mil e uma noites no sul da Louisiana. **Uol**. 10 mar. 2014. Disponível em <<http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2014/03/10/o-final-de-true-detective-mil-e-uma-noites-no-sul-da-louisianna/>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARBOSA, Wilmar. Tempos pós modernos. In: LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire - Um lírico no auge do Capitalismo**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1974.
- BIRON, Dean; GIBSON, Suzie. True Detective, Breaking Bad: the simple truth about complexity. **The Conversation**. 15 abr. 2015. Disponível em: <<http://theconversation.com/true-detective-breaking-bad-the-simple-truth-about-complexity-40082>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

BLASSMANN, Andreas. The detective in 'Twin Peaks'. **Papers & Essayes**, Friburgo, 1999. Disponível em: <<http://www.thecityofabsurdity.com/papers/detective15.html>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

BLOCH, Ernst. A philosophical view of the detective novel. In: BLOCH, Ernst. **The utopian function of art and literature**. Cambridge, MA: MIT Press, 1988. p. 245-264.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996a.

\_\_\_\_\_. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto. In: BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. 10. ed. São Paulo: Globo, 1996b.

BOYD, Molly. Gothicism. In: FLORA, Joseph M.; MACKETHAN, Lucinda H (orgs.). **The companion to Southern literature**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Matrizes** (USP. Impresso), v. 1, p. 73-88, 2008.

BRANDÃO, A. R. P. . A postura do positivismo com relação às ciências humanas. **Theoria Revista Eletrônica de Filosofia** , v. 3, p. 80-105, 2011.

BROWN, Ethan. ¿Quién mató a las ocho de Jeff Davis?: el caso real que inspiró True Detective. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014.

CAILLOIS, Roger. The detective novel as a game. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (orgs.). **The poetics of murder: detective fiction and literary theory**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

CAMARANI, A. L. S.; TELAROLLI, S. . “Romance Negro” de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial?. **Itinerários** (UNESP), v. 26, p. 193-205, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARRIÓN, Jorge. ¿Son morales las series de televisión?. **El País**. 6 jun. 2015. Disponível em <[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/television/1433246816\\_280061.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/television/1433246816_280061.html)>. Acesso em: 07 jun. 2016.

CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**. Porto Alegre: LP&M, 2009.

CHRISTIE, Agatha. **O misterioso caso de Styles**. São Paulo: Globo Livros, 2014.

CLARKE, Rosie. Noir and nihilism in True Detective. **The quarterly conversation**. 15 dez. 2014. Disponível em: <[http://quarterlyconversation.com/noir-and-nihilism-in-true-detective#\\_ftnref](http://quarterlyconversation.com/noir-and-nihilism-in-true-detective#_ftnref)>. Acesso em: 28 dez. 2016.

CLUTE, John; GRANT, John (orgs.). Weird fiction. **The encyclopedia of fantasy**. Londres: Palgrave Macmillan, 1997.

COELHO, Celso Francisco Maduro. Tradição e rupturas no gênero policial. **Revista Científica@ Universitas**, v. 1, p. 1-5, 2009.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMTE, Auguste. **Os pensadores**. V. 33. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CONARD, M. T. **The philosophy of neo-noir**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2007.

CONRATH, Robert. The guys who shoot to thrill: Serial killers and the American popular unconscious. **Revue Francaise D'Etudes Americaines** 60. 1994.

CORRETGER, Glòria; BURIAN, Fran. La imagen-laberinto en la ficción televisiva norteamericana contemporánea: series de tiempo y mundos virtuales. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (org.). **Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión**. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

DAMICO, Amy; QUAY, Sara. **21st-century TV dramas: Exploring the New Golden Age**. Santa Barbara: Praeger, 2016.

DAVIS, Lauren. Why True Detective is a supernatural show after all. **iO9**. 17 abr. 2014. Disponível em <<http://io9.gizmodo.com/why-true-detective-is-a-supernatural-show-after-all-1564370767>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 01)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIETZ, Jason. Best of 2014: Television critic top ten lists. **Metacritic**. 09 dez. 2014. Disponível em <<http://www.metacritic.com/feature/tv-critics-pick-10-best-tv-shows-of-2014>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

DOYLE, Arthur Conan. **O signo dos quatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. As faixas roxas. In: DOYLE, Arthur Conan. **Obra completa: Volume I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

\_\_\_\_\_. Escândalo na Boêmia. In: DOYLE, Arthur Conan. **Obra completa**: Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

\_\_\_\_\_. O caso da caixa de papelão. In: DOYLE, Arthur Conan. **Obra completa**: Volume IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015d.

\_\_\_\_\_. **Um estudo em vermelho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015e.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. A inovação no seriado. In: ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. Entrando no bosque. In: ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. MF. Rev. trad. Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUARTE, Elizabeth, B. . Televisão: novas modalidades de contar as narrativas. **Contemporânea** (UFBA. Online), v. 10, p. 324-339, 2012.

EWERT, Jeanne C. A thousand other mysteries: metaphysical detection, ontological quests. In: MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth (orgs.). **Detecting texts**: the metaphysical detective story from Poe to postmodernism. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

FELMAN, Shoshana. Turning the screw of interpretation. **Yale French Studies**. New Haven: Yale University, 1977.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de . O assassino e o leitor. **Matraga** (Rio de Janeiro) , RIO DE JANEIRO, v. 3, n.4/5, p. 20-26, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os crimes do texto**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, v. 2, p. 2, 2013.

FRECCERO, Carla. Historical violence, censorship, and the serial killer: the case of "American Psycho". **Diacritics** 27.2: 1997.

FREITAS, Adriana. Romance policial: origens e experiências contemporâneas. **Revista ContraCultura** , v. 1, p. 1-6, 2007.

FRIEDRICH, Fernanda Farias. O vanguardismo cinematográfico transposto nas séries de televisão: um breve estudo de caso do canal HBO e da série True Detective. **Ação Midiática**, n.11. Jan/jun. 2016. Curitiba.

FROMER, Adriano. Nota de editor. In: MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

GAGNEBIN, J. M.. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. Fim. In: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. (Extratos) Edição bilíngüe. Cadernos Viva Voz. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ; UFMG, 2006.

GILBERT, Elliot L. The detective as metaphor in the nineteenth century. **Journal of Popular Culture** 3 (Winter 1967). p.256-262.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Cia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2. ed. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

GINZBURG, Jaime. A interpretação dos rastros em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. p. 107-132.

GLORIA, Erin. Did a horrifying real satanic sex abuse case inspire True Detective?. **Jezebel**. 28 fev. 2014. Disponível em: <<http://jezebel.com/did-a-horrifying-real-satanic-sex-abuse-case-inspire-tr-1533541931>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

GLOVER, David. The thriller. In: PRIESTMAN, Martin. **The Cambridge Companion to crime fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HALL, Jennifer. Patrick Clair. **NDC**. 2014. Disponível em: <<https://nds.shootonline.com/nds/profiles/patrick-clair>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

HANTKE, Steffen H. Murder in the age of technical reproduction: serial killer narratives as "seminal texts". **Theory@Buffalo**. Buffalo: 1996.

HARROWITZ, Nancy. Arcabouço do Modelo de Detetive: Charles S. Peirce e Edgar Allan Poe. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Orgs.). **O signo de três**: Dupin, Holmes, Peirce. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HART, Hugh. Director Cary Fukunaga on conjuring the Louisiana noir of "True Detective". **Co.Create**. 10 jan. 2014. Disponível em <<http://www.fastcocreate.com/3024587/director-cary-fukunaga-on-conjuring-the-louisiana-noir-of-true-detective>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

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, 1941a.

\_\_\_\_\_. The rules of the game. In: HAYCRAFT, Howard. **Murder for pleasure: the life and times of the detective story**. New York: D.Appleton-Century Company, 1941b.

HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los. Prólogo del editor. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014.

HEISSENBÜTTEL, Helmut. Rules of the game of the crime novel. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (orgs.). **The poetics of murder: detective fiction and literary theory**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

HOFFMANN, Josef. Crime fiction's emergence from the spirit of Western philosophy. In: HOFFMANN, Josef. **Philosophies of crime fiction**. Harpenden: No Exit Press, 2013.

JACOBS, Jason. What True Detective means. **Screen Aesthetics**. 20 fev. 2014. Disponível em: <<https://screenaesthetics.com/2014/02/20/what-true-detective-means/>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir. In: 12º CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011, Curitiba. Centro Ética, Estética. Curitiba: **Abralic**, 2011.

JENSEN, Jeff. 'True Detective' post-mortem: unraveling the mysteries. **Entertainment Weekly**. 12 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2014/01/12/true-detective-premiere>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

JENSEN, Jeff; PIZZOLATTO, Nic. True Detective y las historias que nos contamos. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAYMAN, Martin. The short story from Poe to Chesterton. In: PRIESTMAN, Martin. **The Cambridge Companion to crime fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KELSO, Tony. And now no word from our sponsor: how HBO puts the risk back into television. In: LEVERETTE, M.; OTT, B.; BUCKLEY, C. (Orgs.). **It's Not TV: watching HBO in the post-television era**. New York and London: Routledge, 2008.

LEAL, Bruno. Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso. **E-Compós** (Brasília), 2006.

\_\_\_\_\_. Del texto a la textualidad en comunicación: contornos de una línea de investigación. In: LEAL, BRUNO; CARVALHO, Carlos; ALZAMORA, Geane (coord). **Textualidades Mediáticas**. Barcelona: Editorial UOC, 2017.

LEVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**, tradução de Pergentino Pivato (ligeiramente modificada por J. M. G.), Petrópolis, Vozes, 1993.

LIGOTTI, Thomas. Breves discursos del Profesor Nadie en torno al horror sobrenatural. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014.

LIST of awards and nominations received by True Detective. **Wikipedia**. 2015. Disponível

em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_awards\\_and\\_nominations\\_received\\_by\\_True\\_Detective](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_awards_and_nominations_received_by_True_Detective)>. Acesso em: 06 jun. 2016.

LOVECRAFT, H. P. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Editoria Livraria Francisco Alves, 1987.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3 ed. São Paulo: Senac, 2003.

MAGDALENO, Renata F. **Certeza não é verdade**: romance policial e experiência urbana. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

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

MARSH, Calum. 10 Movies that influenced True Detective. **Esquire**. 20 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.esquire.com/entertainment/movies/a27497/true-detective-influences/>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

MARCUS, B.K. TV's third golden age. **FEE**. 09 out. 2013. Disponível em: <<https://fee.org/articles/tvs-third-golden-age/>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍNEZ, Alberto García M. El género negro se pasa a la televisión: The Wire y The Shield. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (org.). **Previously on**: estudios

interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

MASSAROLO, João Carlos. Produção seriada para multiplataformas: Arrested Development e Netflix. 2014. In: BORGES, Gabriela; GOSCIOLA, Vicente; VIEIRA, Marcel (Orgs.). **Televisão**: formas audiovisuais de ficção e de documentário. 1. ed. São Paulo: Faro - Portugal e Socine, 2015. v. IV. 174p .

MASSI, Fernanda. O detetive do romance policial contemporâneo. **Prolíngua** (João Pessoa), v. 2, p. 80-89, 2009.

MCHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. Abingdon: Routledge, 1987.

MICHEL, Lincoln. A "True Detective" reading list. **Buzzfeed**. 18 fev. 2014. Disponível em: <[https://www.buzzfeed.com/lincolnmichel/a-true-detective-reading-list?utm\\_term=.pe1OKAo8vO#.vqBe6aggNe](https://www.buzzfeed.com/lincolnmichel/a-true-detective-reading-list?utm_term=.pe1OKAo8vO#.vqBe6aggNe)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

MÉDICO da peste. **Wikipédia**, s.d. Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dico\\_da\\_peste](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dico_da_peste)>. Acesso em: 28 dez. 2016.

MENEZES, Paulo. Blow Up: imagens e miragens. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 15-35, novembro de 2000.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth (orgs.). **Detecting texts**: the metaphysical detective story from Poe to postmodernism. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MITTELL, Jason. Forensic fandom and the drillable Text. **Spreadable Media**, 2009. Disponível em: <<http://spreadablemedia.org/essays/mittell/#.VYhx5flViko>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Notes on rewatching. **Just TV**. 27 jan. 2011. Disponível em: <<https://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Revista Matrizes**. Ano 5 – nº 2 jan./jun. São Paulo - Brasil - p. 29-52, 2012.

MOST, Glenn W. The hippocratic smile: John le Carré and the traditions of the detective novel. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (orgs.). **The poetics of murder**: detective fiction and literary theory. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

MOVIE, Mr. Tea and a. **True Detective**: Comparisons and references. Youtube, 10 abr. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UTqoUL2M7b4>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, v. 1, p. 61-80.

\_\_\_\_\_. Mal e crime no labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Lea (Orgs.). **Sombras do mal na literatura**. Maceió: EDUFAL, 2011a.

\_\_\_\_\_. Vertigem e desconstrução: a invenção do romance policial contemporâneo. **Estado de Minas**, v. 1, p. 33-35, 2011b.

NEBIAS, M. M. R.. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. **Revista Fólio**, v. 2, p. 9-20, 2010.

NEDEDOG, Jethro. The 'Westworld' season finale broke ratings records for HBO. **Business Insider**. 05 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/westworld-season-one-finale-ratings-records-for-hbo-2016-12>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

NEWMAN, Jason. 'True Detective' finale crashes HBO GO. **Rolling Stone**. 10 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/tv/news/true-detective-finale-crashes-hbo-go-20140310>>. Acesso: 06 jun. 2016.

NEWCOMB, Horace. "Isto não está Al dente": Família Soprano e o novo significado da "televisão". **Cadernos de Televisão** nº 1,67-82, 2007.

NICHOLS-PETHICK, Jonathan. **TV cops: the contemporary American television Police Drama**. EUA: Taylor & Francis, 2012, p. 3-4.

OLIVEIRA, L. E. S. . Enigmas e labirintos no conto policial 'O jardim de caminhos que se bifurcam' de Jorge Luis Borges. **Linguasagem** (São Paulo) , v. 19, p. 1-8, 2012.

ORSI, Carlos. Introdução. In: CHAMBERS, Robert W. **O rei de amarelo**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

OSTROW, Joanee. The appeal of limited-run and anthology TV series: less is more. **The Denver Post**. 19 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.denverpost.com/2015/03/19/ostrow-the-appeal-of-limited-run-and-anthology-tv-series-less-is-more/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

PADRÃO, Andréa L.P. . Borges e o conto policial metafísico: "El jardín de senderos que se bifurcan". **Fragmentos** (Florianópolis), v. 33, p. 39-50, 2007.

PAGLIONE, Marcela. Aparições do sobrenatural em Os cães de Baskerville, da minissérie Sherlock (BBC). In: III COLÓQUIO 'VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA', 2013, Assis. **Anais...** III Colóquio, 2013. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/Departamentos/lmo/iiicoluquiovertentesdofantasticonaliteratura/parte-iii.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

PANEK, LeRoy Lad. **Reading early Hammett: a critical study of the fiction prior to the Maltese Falcon**. Jefferson: McFarland & Company, 2004.

PECHMAN, R. M.. Mistérios da cidade: “o que não se deixa ler”. In: IX SEMINÁRIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 2001. **Anais...** Rio de Janeiro: Ética, Planejamento e Construção Democrática do Espaço, 2001. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2198/2151> >. Acesso em: 14 fev. 2017.

PELEGRINI, Christian Hugo. A poética do cômico em *Arrested Development* e a reassistibilidade. **Palavra Chave**, v. 15, p. 621-648, 2012.

\_\_\_\_\_; NEMETH, P. . 'Vale a pena ver de novo: a complexidade narrativa do episódio Blink da série de Doctor Who e a reassistibilidade. **Ciberlegenda** (UFF. Online), v. 27, p. 70-83, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Prisão perpétua. In: PIGLIA, Ricardo. **Prisão perpétua**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PIMENTEL, Paulo Sesar. Do policial ao noir: as novas faces da narrativa violenta. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 26, p. 679-694, 2014.

POE, Edgar Allan. Eleonora. In: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe – Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside, 2017a.

\_\_\_\_\_. O homem das multidões. In: POE, Edgar Allan. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

\_\_\_\_\_. Os assassinatos na Rua Morgue. In: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe – Volume 1. Rio de Janeiro: Darkside, 2017b.

POR DENTRO do episódio 1: The long bright dark. In: **True Detective: a primeira temporada completa**. Criação: Nic Pizzolatto. Direção: Cary Fukunaga. Intérpretes: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Tory Kittles, Michael Potts e outros. Roteiro: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga e Nic Pizzolatto. Música: T Bone Burnett, Cassandra Wilson e Rhiannon Giddens. Nova York: HBO, 2014a. 3 DVDs (456min), Widescreen, son., color., 35mm. Produzido por Warner Home Video.

POR DENTRO do episódio 2: Seeing things. In: **True Detective: a primeira temporada completa**. Criação: Nic Pizzolatto. Direção: Cary Fukunaga. Intérpretes: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Tory Kittles, Michael Potts e outros. Roteiro: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga e Nic Pizzolatto. Música: T Bone Burnett, Cassandra Wilson e Rhiannon Giddens. Nova York: HBO, 2014b. 3 DVDs (456min), Widescreen, son., color., 35mm. Produzido por Warner Home Video.

POR DENTRO do episódio 3: The locked room. In: **True Detective: a primeira temporada completa**. Criação: Nic Pizzolatto. Direção: Cary Fukunaga. Intérpretes: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Tory Kittles, Michael Potts e outros. Roteiro: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga e Nic Pizzolatto. Música: T Bone Burnett, Cassandra Wilson e Rhiannon Giddens. Nova York: HBO, 2014c. 3 DVDs (456min), Widescreen, son., color., 35mm. Produzido por Warner Home Video.

PORFIRIO, Robert. 'No way out': existential motifs of film noir. In: SILVER, A.; URSINI, J. (orgs.). **Film noir reader** (pp. 77-94), Nova York: Limelight, 1996.

PORTER, Dennis. Backward construction and the art of suspense. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (orgs.). **The poetics of murder: detective fiction and literary theory**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

POTTS, Kimberly. 25 Things you never knew about 'Hill Street Blues,' one of TV's most influential dramas. **Yahoo! TV**. 02 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.yahoo.com/tv/bp/25-things-you-never-knew-about-hill-street-blues---one-of-tv-s-most-influential-dramas-234540506.html>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

PRUSZEWICZ, Marek. How deadly was the poison gas of WW1?. **BBC**. 30 jan. 2015. Disponível em <<http://www.bbc.com/news/magazine-31042472>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

RADISH, Christina. Director Cary Fukunaga talks True Detective, making an 8-Hour film, future seasons, Beasts of no nation, modernizing horror with IT, and more. **Collider**. 11 jan. 2014. Disponível em <<http://collider.com/cary-fukunaga-true-detective-interview/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: tomo I**. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.

RÍOS, Iván de los. Arcano es todo menos nuestro dolor: ensayo sobre True Detective. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014a.

\_\_\_\_\_. Arthur Schopenhauer y el policía pesimista: presentación. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014b.

\_\_\_\_\_. Lovecraft en Luisiana: presentación. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective: antología de lecturas no obligatorias**. Madrid: Errata Naturae, 2014c.

\_\_\_\_\_. Nic Pizzolatto y el rey ausente: presentación. In: HERNÁNDEZ, Rubén; RÍOS, Iván de los (orgs.). **True Detective**: antología de lecturas no obligatorias. Madrid: Errata Naturae, 2014d.

RYAN, Maureen. 'True Detective,' flat circles and the eternal search For meaning. **Huffington Post**. 24 abr. 2014. Disponível em: <[http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/true-detective-hbo\\_b\\_4847971.html](http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/true-detective-hbo_b_4847971.html)>. Acesso em: 08 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. TV peaks again in 2016: could It hit 500 shows in 2017?. **Variety**. 21 dez. 2016. Disponível em: <<http://variety.com/2016/tv/news/peak-tv-2016-scripted-tv-programs-1201944237/>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

RZEPKA Charles J.; HORSLEY, Lee (orgs.). **A companion to crime fiction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio: A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, vol.2 no.2. São Paulo, Mai/Ago, 1988.

SAYERS, Dorothy L. Introduction to the omnibus of crime. In: HAYCRAFT, Howard (org.). **The art of the mystery story**: a collection of critical essays. Nova York: Carroll & Graf, 1992, pp. 71-109.

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

SCHOLLHAMMER, Karl. **Cena do crime**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. v. 1. 380p .

SCHÜTZ, Alfred. **El problema de la realidad social**. Tradução por Néstor Míguez. Buenos Aires: Amorrortu, 1974.

SEASON 1, Supernatural or Not?. **Reddit**. 16 mai. 2015. Disponível em <[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/36744o/season\\_1\\_supernatural\\_or\\_not/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/36744o/season_1_supernatural_or_not/)>. Acesso em: 13 jun. 2016.

SEPINWALL, Alan. 'True Detective' creator on his gripping new HBO series. **Uproxx**. 07 jan. 2014. Disponível em: <<http://uproxx.com/sepinwall/true-detective-creator-nic-pizzolatto-on-matthew-mcconaughey-woody-harrelson-his-gripping-new-hbo-series/>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

SILVA, M. V. B.. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo. Online), v. 14, p. 241-252, 2014.

\_\_\_\_\_. Entre a quality TV e a complexidade narrativa. In: BORGES, Gabriela; GOSCIOLA, Vicente; SILVA, Marcel (Orgs.). **Televisão**: formas audiovisuais de ficção e de documentário. 1ed.Faro; São Paulo: CIAC; Socine, 2015, v. IV, p. 12-26.

SIMON, Jeff. How TV's 'third golden age' came to transform American culture. **The Buffalo News**. 30 jun. 2013. Disponível em: <[http://buffalonews.com/20130630/how\\_tv\\_x2019\\_s\\_x2018\\_third\\_golden\\_age\\_x2019\\_came\\_to\\_transform\\_american\\_culture.html](http://buffalonews.com/20130630/how_tv_x2019_s_x2018_third_golden_age_x2019_came_to_transform_american_culture.html)>. Acesso em: 30 out. 2016.

SO who was the Yellow King? **Reddit**. 21 mar. 2014. Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/20zkyb/spoiler\\_so\\_who\\_was\\_the\\_yellow\\_king/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/20zkyb/spoiler_so_who_was_the_yellow_king/)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

SOUZA, Rosane. A influência das concepções teóricas sobre as traduções das Mil e uma noites. **Cenários**, Porto Alegre, v. 1, n.3, 1º semestre, 2011.

STEINER, Tobias. Steering the author discourse: the construction of authorship in quality TV, and the case of Game of Thrones. **Series**. Volume I, nº 2, 2015.

STINSON, Liz. How they made True Detective's opening credits so eerie. **Wired**. 22 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.wired.com/2015/06/made-true-detectives-opening-credits-eerie/>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

STRANGE things involving Marty Hart's daughters [SPOILER]. **Reddit**. 02 mar. 2014. Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/1zc8lq/true\\_detective\\_strange\\_things\\_involving\\_marty/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/1zc8lq/true_detective_strange_things_involving_marty/)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

SUITS, Bernard. The detective story: a case study of games in literature. **Canadian Review of Comparative Literature**. Edmonton, Volume 12, Number 2, 1985.

TABOADA, Pablo G. 12 dosis para superar el síndrome post 'True Detective'. **El País**. 29 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.cinemanía.es/serie/12-dosis-para-superar-el-síndrome-post-true-detective/>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

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

\_\_\_\_\_. "True Detective". **Mundo Fantasma**. 11 abr. 2014b. Disponível em <[http://mundofantasma.blogspot.com.br/2014\\_04\\_11\\_archive.html](http://mundofantasma.blogspot.com.br/2014_04_11_archive.html)>. Acesso em: 6 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Gótico sulista. **Mundo Fantasma**. 29 jul. 2015. Disponível em <<http://mundofantasma.blogspot.com.br/2015/07/3879-gotico-sulista-3072015.html>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. A palavra "hardboiled". **Mundo Fantasma**. 10 fev. 2016. Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com.br/2016/02/4046-palavra-hardboiled-1022016.html>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

THE YELLOW king in the 5 horsemen photo. **Reddit**. 31 dez. 2014. Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/1x5kry/the\\_yellow\\_king\\_in\\_the\\_5\\_horsemen\\_photo/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/1x5kry/the_yellow_king_in_the_5_horsemen_photo/)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. V.1. 2. ed. Florianópolis: Insular. 2005.

THE DEEPER Meaning of “True Detective” – Season One. **The Vigilant Citizen**. 05 mai. 2014. Disponível em: <<http://vigilantcitizen.com/moviesandtv/deeper-meaning-true-detective-season-one/>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

THE PULP Magazine Archive. Disponível em: <<https://archive.org/details/pulpmagazinearchive>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLEDO, Glauco.. Perfurabilidade em seriados: espectadores como investigadores em Game of Thrones. In: XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2016, Goiânia, GO. **Anais... 2016 - XXV COMPÓS: GOIÂNIA/GO**, 2016. v. 1.

TOUS-ROVIROSA, Anna. El concepto de autor en la series norteamericanas de calidad. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

UMA CONVERSA com Nic Pizzolatto e T Bone Burnett. In: **True Detective: a primeira temporada completa**. Criação: Nic Pizzolatto. Direção: Cary Fukunaga. Intérpretes: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Tory Kittles, Michael Potts e outros. Roteiro: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga e Nic Pizzolatto. Música: T Bone Burnett, Cassandra Wilson e Rhiannon Giddens. Nova York: HBO, 2014. 3 DVDs (456min), Widescreen, son., color., 35mm. Produzido por Warner Home Video.

WALSH, MO. Why southern gothic rules the world. **The Guardian**. 4 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

WHAT exactly was Carcosa? (literally). **Reddit**. 31 dez. 2014. Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/2qwj6g/what\\_exactly\\_was\\_carcosa\\_literally/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/2qwj6g/what_exactly_was_carcosa_literally/)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

WHITE JR., Lamar. Exclusive: Nic Pizzolatto’s Louisiana. **CenLamar**. 16 jan. 2014. Disponível em: <<https://cenlamar.com/2014/01/16/exclusive-nic-pizzolattos-louisiana/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

WHITNEY, Erin. Here’s a look at the real crime story behind ‘True Detective’. **The Huffington Post**. 1º out. 2014. Disponível em:

<[http://www.huffingtonpost.com/2014/10/01/real-true-detective\\_n\\_5913298.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/10/01/real-true-detective_n_5913298.html)>.

Acesso em: 22 jan. 2017.

WHY did the Nanny praise Carcosa?. **Reddit**. 21 mar. 2015. Disponível em:

<[https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/2zrh1l/why\\_did\\_the\\_nanny\\_praise\\_carcosa/](https://www.reddit.com/r/TrueDetective/comments/2zrh1l/why_did_the_nanny_praise_carcosa/)>. Acesso em: 24 jan. 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YOUNG, Adrian Van. Santeria and voodoo all mashed together. **Slate**. 4 mar. 2014. Disponível em:

<[http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/03/true\\_detective\\_louisiana\\_is\\_more\\_than\\_just\\_the\\_setting\\_it\\_s\\_the\\_inspiration.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/03/true_detective_louisiana_is_more_than_just_the_setting_it_s_the_inspiration.html)>. Acesso em: 8 jun. 2016.

### SÉRIES TELEVISIVAS CITADAS:

**Baretta**. Criação: Stephen J. Cannell. Produção: Roy Huggins-Public Arts Productions. Estados Unidos: ABC, 1975-1978. (44 min. aprox.).

**Battlestar Galactica**. Criação: Roger D. Moore. Produção: Ronald D. Moore, David Eick. Estados Unidos: Syfy, 2004-2009. (44 min. aprox.).

**Bones**. Criação: Hart Hanson. Produção: Hart Hanson, Barry Josephson, Stephen Nathan, Ian Toynton, Carla Kettner, Jonathan Collier, Michael Peterson, Randy Zisk, Kathy Reichs, Emily Deschanel, David Boreanaz, Gene Hong. Estados Unidos: FOX, 2005-presente. (43 min. aprox.).

**Carnivàle**. Criação: Daniel Knauf. Produção: Howard Klein, Daniel Knauf, Ronald D. Moore. Estados Unidos: FOX, 2005-presente. (60 min. aprox.).

**Columbo**. Criação: Richard Levinson e William Link. Produção: Philip Saltzman. Estados Unidos: NBC, 1968–1978; ABC, 1989–2003. (73 min. aprox.).

**Criminal minds**. Criação: Jeff Davis. Produção: Mark Gordon, Jeff Davis, Edward Allen Bernero, Deborah Spera, Chris Mundy, Simon Mirren, Erica Messer, Janine Sherman Barrois, Breen Frazier. Estados Unidos: CBS, 2005-presente. (42 min. aprox.).

**CSI: Crime Scene Investigation**. Criação: Anthony E. Zuiker. Produção: Anthony E. Zuiker, William Petersen, Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Kenneth Fink, Naren Shankar, Danny Cannon. Estados Unidos: CBS, 2000-2015. (43 min. aprox.).

**Curb your enthusiasm**. Criação: Larry Davis. Produção: Larry David, Jeff Garlin, Robert B. Weide, Alec Berg, David Mandel, Jeff Schaffer, Larry Charles, Gavin Polone, Tim Gibbons, Erin O'Malley. Estados Unidos: HBO, 2000-presente. (30 min. aprox.).

**Deadwood.** Criação: David Milch. Produção: David Milch, Gregg Fienberg, Mark Tinker. Estados Unidos: HBO, 2004-2006. (50 min. aprox.).

**Forbrydelsen.** Criação: Søren Sveistrup. Produção: Sandra Foss, Piv Bernth. Dinamarca: DR, 2007-2012. (45 min. aprox.).

**Game of thrones.** Criação: David Benioff e D.B. Weiss. Produção: David Benioff, D. B. Weiss, Carolyn Strauss, Frank Doelger, Bernadette Caulfield, George R. R. Martin. Estados Unidos: HBO, 2011 – presente. (52 min. aprox.).

**Hannibal.** Criação: Bryan Fuller. Produção: Bryan Fuller, Martha De Laurentiis, Sidonie Dumas, Christophe Riandee, Katie O'Connell, Elisa Roth, Sara Colleton, David Slade, Chris Brancato, Jesse Alexander, Michael Rymer, Steve Lightfoot, Carol Dunn, Trussell, Michael Wray. Estados Unidos: NBC, 2013-2015. (42 min. aprox.).

**Hill Street Blues.** Criação: Steven Bochco e Michael Kozoll. Produção: MTM Enterprises. Estados Unidos: NBC, 1981-1987. (49 min. aprox.).

**Homeland.** Criação: Alex Gansa e Howard Gordon. Produção: Alex Gansa, Howard Gordon, Gideon Raff, Michael Cuesta, Avi Nir Ran, Telem Henry, Bromell Alexander, Cary Chip Johannessen, Meredith Stiehm, Lesli Linka Glatter, Patrick Harbinson, Claire Danes, Michael Klick, Lauren White, Katie O'Hara. Estados Unidos: Showtime, 2011-presente. (46 min. aprox.).

**House.** Criação: David Shore. Produção: Paul Attanasio, Katie Jacobs, David Shore, Bryan Singer, Thomas L. Moran, Russel Friend, Garrett Lerner, Greg Yaitanes, Hugh Laurie. Estados Unidos: FOX, 2004-2012. (44 min. aprox.).

**House of cards.** Criação: Beau Willimon. Produção: David Fincher, Kevin Spacey, Eric Roth, Joshua Donen, Dana Brunetti, Andrew Davies, Michael Dobbs, John Melfi, Beau Willimon, David Manson, John David Coles, Robin Wright. Estados Unidos: Netflix, 2013-presente. (50 min. aprox.).

**Kojak.** Criação: Abby Mann. Produção: Abby Mann, James Duff McAdams, Matthew Rapf. Estados Unidos: CBS, 1973-1978. (60 min. aprox.).

**Lethal weapon.** Criação: Matt Miller. Produção: Matt Miller, Dan Lin, Jennifer Gwartz McG e Kelly Van Horn. Estados Unidos: Fox, 2016-presente. (43 min. aprox.).

**Lie to me.** Criação: Samuel Baum. Produção: Brian Grazer, Vahan Moosekian, Daniel Sackheim, Samuel Baum, David Nevins, Elizabeth Craft, Sarah Fain, Alexander Cary, David Graziano, Shawn Ryan, Daniel Voll, Steven Maeda, Alexander Cary, Jeffrey Downer e Tim Roth. Estados Unidos: Fox, 2009-2011. (42 min.).

**Lost.** Criação: Jeffrey Lieber, J. J. Abrams e Damon Lindelof. Produção: J. J. Abrams, Damon Lindelof, Bryan Burk, Carlton Cuse, Jack Bender, Jeff Pinkner, Stephen Williams, Edward Kitsis, Adam Horowitz, Jean Higgins, Elizabeth Sarnoff. Estados Unidos: ABC, 2004-2010. (45 min. aprox.).

**Luther.** Criação: Neil Cross. Produção de Idris Elba, Phillippa Giles, Leila Kirkpatrick, Katie Swinden, Claire Bennett, Phillipa Cole, Elizabeth Kilgarriff, Marcus Wilson, Martin Coates. Reino Unido: BBC, 2010-presente. (60 min. aprox.).

**The mentalist.** Criação: Bruno Heller. Produção: Bruno Heller, Chris Long, Daniel Cerone, Eoghan Mahony, Tom Szentgyorgyi, Ashley Gable, Charlie Goldstein, Ken Woodruff, Simon Baker, Erika Green Swafford, Michael Weiss, Matthew Carlisle, Alex Berger. Estados Unidos: CBS, 2008-2015. (44 min. aprox.).

**Miami Vice.** Criação: Anthony Yerkovich. Produção: Michael Mann, Anthony Yerkovich, George Geiger, Dick Wolf, Robert Ward, Richard Brams, John Nicolella, Richard Brams, Dick Wolf. Estados Unidos: NBC, 1984-1989. (48 min. aprox.).

**Monk.** Criação: Andy Breckman. Produção: Andy Breckman, David Hoberman, Tony Shalhoub, Tom Scharpling, Rob Thompson. Estados Unidos: USA, 2002-2009. (43 min. aprox.).

**River.** Criação: Aby Morgan. Produção: Jane Featherstone, Manda Levin, Abi Morgan, Lucy Richer, Chris Carey. Reino Unido: BBC, 2016. (56 min. aprox.).

**Six feet under.** Criação: Alan Ball. Produção: Alan Ball, Robert Greenblatt, David Janollari, Alan Poul, Bruce Eric Kaplan, Rick Cleveland. Estados Unidos: HBO, 2001-2005. (50 min. aprox.).

**Shaft.** Produção: Allan Balter, Dann Cahn, William Read Woodfield. Estados Unidos: CBS, 1973-1974. (43 min. aprox.).

**Sherlock.** Criação: Mark Gatiss e Steven Moffat. Produção: Mark Gatiss, Steven Moffat, Beryl Vertue, Sue Vertue, Elaine Cameron. Reino Unido: BBC, 2010-presente. (90 min. aprox.).

**The killing.** Criação: Veena Sud. Produção: Veena Sud, Mikkel Bondesen, Søren Sveistrup, Piv Bernth, Ingolf Gabold, Dawn Prestwich, Nicole Yorkin, Aaron Zelman, Jeremy Doner, Kristen Campo. Estados Unidos: AMC, 2011-2013/Netflix, 2014. (45 min. aprox.).

**The night of.** Criação: Richard Price e Steven Zaillian. Produção: Steven Zaillian, Richard Price, Jane Tranter, James Gandolfini, Peter Moffat, Garrett Basch, Mark A. Baker, Scott Ferguson. Estados Unidos: HBO, 2016. (56 min. aprox.).

**The shield.** Criação: Shawn Ryan. Produção: Shawn Ryan, Scott Brazil, Glen Mazzara, Charles H. Eglee, Kurt Sutter, Scott Rosenbaum, Adam Fierro, Michael Chiklis. Estados Unidos: FX, 2002-2008. (48 min. aprox.).

**The Sopranos.** Criação: David Chase. Produção: David Chase, Brad Grey, Robin Green, Mitchell Burgess, Ilene S. Landress, Terence Winter, Matthew Weiner. Estados Unidos: HBO, 1999-2007. (48 min. aprox.).

**The west wing.** Criação: Aaron Sorkin. Produção: Aaron Sorkin, John Wells, Thomas Schlamme, Christopher Misiano, Alex Graves, Lawrence O'Donnell Jr., Peter Noah. Estados Unidos: NBC, 1999-2006. (42 min. aprox.).

**The wire.** Criação: David Simon. Produção: David Simon, Robert F. Colesberry, Nina Kostroff Noble, Karen L. Thorson, Ed Burns, Joe Chappelle, George Pelecanos, Eric Overmyer. Estados Unidos: HBO, 2002-2008. (57 min. aprox.).

**The X-Files.** Criação de Chris Carter. Produção de R. W. Goodwin, Howard Gordon, Frank Spotnitz, Vince Gilligan, John Shiban, Kim Manners, Glen Morgan, James Wong, Michelle MacLaren, Michael W. Watkins, David Greenwalt. Estados Unidos: FOX, 1993-2002; 2016-presente. (44 min. aprox.).

**Top of the lake.** Criação: Jane Campion e Gerard Lee. Produção: Emile Shermanlain Canning, Jane Campion, Philippa Campbell. Reino Unido, Austrália, Nova Zelândia e Estados Unidos: BBC e SundanceTV, 2013-presente. (60 min. aprox.).

**True Detective.** Criação: Nic Pizzolatto. Produção: Steve Golin, Richard Brown, Woody Harrelson, Matthew McConaughey, Scott Stephens, Cary Joji Fukunaga e Nic Pizzolatto. Estados Unidos: HBO, 2014-presente. (55 min. aprox.).

**Twin Peaks.** Criação e produção: Mark Frost e David Lynch. Estados Unidos: ABC, 1990-1991; Showtime, 2017-presente. (47 min. aprox.).

**Westworld.** Criação: Jonathan Nolan e Lisa Joy. Produção: Bryan Burk, Jerry Weintraub, Lisa Joy, Jonathan Nolan, J. J. Abrams, Athena Wickham. Estados Unidos: HBO, 2016-presente. (58 min. aprox.).

#### FILMES CITADOS:

**À beira da loucura.** Direção: John Carpenter. Produção: Sandy King. Los Angeles: New Line Cinema, 1994. 95 min. Título original: In the mouth of madness.

**A infância de Ivan.** Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Trete Tvorcheskoe Obedinenie. Ramenki District: Mosfilm, 1962. 94 min. Título original: Ivanovo detstvo.

**Amnésia.** Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Los Angeles: Summit Entertainment, 2000. 113 min. Título original: Memento.

**Blow-up: depois daquele beijo.** Direção: Michelangelo Antonioni; Produção: Carlo Ponti, Pierre Rouve. Beverly Hills: MGM, 1966. Título original: Blow-up.

**Caçador de assassinos.** Direção: Michael Mann. Produção: Richard A. Roth. Wilmington: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. 119 min. Título original: Manhunter.

**Coração satânico.** Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall e Elliott Kastner. Culver City: TriStar Pictures, 1987. 113 min. Título original: Angel Heart.

**Intriga internacional.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Beverly Hills: MGM, 1959. 136 min. Título original: North by northwest.

**Kill list.** Direção: Ben Wheatley. Produção: Claire Jones, Andy Starke. Nottingham: Warp X, 2011. 95 min.

**Los Angeles: cidade proibida.** Direção: Curtis Hanson. Produção: Arnon Milchan, Curtis Hanson e Michael Nathanson. Los Angeles: Regency Enterprises, 1997. 138 min. Título original: L.A. Confidential.

**Máquina mortífera.** Direção: Richard Donner. Produção: Richard Donner, Joel Silver e Shane Black. Burbank: Warner Bros, 1987. 110 min. Título original: Lethal Weapon.

**Memórias de um assassino.** Direção: Bong Joon-ho. Produção: Cha Seung-jae. Seul: CJ Entertainment, 2003. 127 min. Título original: Salinui Chueok.

**O abrigo.** Direção: Jeff Nichols. Produção: Sophia Lin e Tyler Davidson. Nova York: Sony Pictures Classics, 2011. 121 min. Título original: Take shelter.

**O último portal.** Direção e produção: Roman Polanski. Santa Monica: Artisan Entertainment, 1999. 133 min. Título original: The Ninth Gate.

**O homem de palha.** Direção: Robin Hardy. Produção: Peter Snell. Londres: British Lion Films, 1973. 87 min. Título original: The Wicker Man.

**O silêncio dos inocentes.** Direção: Jonathan Demme. Produção: Kenneth Utt, Edward Saxon e Ron Bozman. Los Angeles: Orion Pictures, 1991. 118 min. Título original: The silence of the lambs.

**Os perigosos.** Direção: Robert Culp. Produção: Fouad Said. Beverly Hills: United Artists, 1972. 111 min. Título original: Hickey & Boggs.

**Pecados antigos, longas sombras.** Direção: Alberto Rodríguez. Produção: Atípica Films, Sacromonte Films e Antena 3 Films. Barcelona: Film Factory Entertainment, 2014. 105 min. Título original: La isla mínima.

**Se7en: os sete crimes capitais.** Direção: David Fincher. Produção: Arnold Kopelson, Phyllis Carlyle. S Monroe Street: New Line Cinema, 1995. 127 min. Título original: Se7en.

**Um corpo que cai.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Hollywood: Paramount Pictures, 1958. 128 min. Título original: Vertigo.

**Um tiro na noite.** Direção: Brian De Palma. Produção: George Litto. Sonoma County: Filmways, 1981. 107 min. Título original: Blow out.

**Zodíaco.** Direção: David Fincher. Produção: Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Bradley J. Fischer, James Vanderbilt, Ceán Chaffin. Culver City: Phoenix Pictures, 2007. 158 min. Título original: Zodiac.