

# DA POÉTICA DO ENGAJAMENTO NA LITERATURA POLICIAL DE LAURA LIPPMAN

## THE POETICS OF COMMITMENT IN LAURA LIPPMAN'S DETECTIVE FICTION

Isabella Santos Mundim\*  
Fundação Helena Antipoff

### RESUMO

Este artigo propõe investigar como se dá a relação da literatura policial de Laura Lippman com um projeto ético determinado. Com base na leitura de obras selecionadas, pretende-se analisar como essa autora se vale da inventividade da linguagem para traduzir, em narrativa, o fenômeno da violência e a falência das instituições.

### PALAVRAS-CHAVE

Laura Lippman; literatura policial; projeto ético

#### I.

O cenário: Baltimore, Maryland. A época: outubro de 2007. Nesse dia que se inicia, o sol lança seus primeiros raios sobre o rio Patapsco. À volta do rio, a cidade desperta. É cedo ainda, mas muitas embarcações já estão na água. Tess Monaghan, jornalista tornada investigadora particular e remadora nas horas vagas, é uma delas. Com fones de ouvido para escutar o programa matinal que seu namorado apresenta, Tess segue adiante no seu trajeto rotineiro, sem atentar para nada além do ritmo que imprime às remadas e da voz que as ondas do rádio transmitem. São instantes de distração que resultam num acidente sem feridos, quando Tess cai no rio depois de invadir, inadvertidamente, a área reservada para a filmagem de *Man of Steel*, um seriado televisivo. Dessa “colisão” entre a investigadora e a equipe de TV, surge uma oportunidade de trabalho: o criador/coprodutor do seriado, receoso face a uns episódios suspeitos, contrata-a para servir de guarda-costas da atriz principal e mantê-la a salvo. Assim começa *Another Thing to Fall* (2008), décimo título da série de livros protagonizada por Tess Monaghan, de autoria de Laura Lippman.

Lippman, tal qual sua protagonista mais famosa, é uma ex-jornalista. Contudo, diferente de Tess, que ingressa numa nova carreira aos 29 anos por força das circunstâncias, ela conta com duas décadas de trabalho em jornais, até sua saída do *The Baltimore Sun* em

---

\* e-mai da autora

2001. Todos esses anos de investigação jornalística, a autora declara em várias ocasiões,<sup>1</sup> configuram algo inestimável. Primeiro no *Tribune-Herald* e no *San Antonio Light*, sediados no Texas; depois no *Evening Sun* e no *Baltimore Sun*, em Baltimore, ela educa o olhar e aprimora a técnica, à medida que testemunha e registra o cotidiano de progressos e desacertos, de crise social e vitórias efêmeras dos centros urbanos norte-americanos.

A incursão ficcional de estreia acontece em 1997. Com fundamento no que conhece – e na sua própria biografia, Lippman inventa Tess Monaghan e apresenta-a aos leitores. Nesse livro que a introduz (*Baltimore Blues*), a autora lança as bases de sua caracterização, que só fará desenvolver nos títulos posteriores. Uma repórter desempregada em tempos de recessão econômica, cuja carreira cai no limbo quando o jornal em que trabalhava fecha as suas portas, Tess faz seu ingresso no mundo do crime por acaso. Um colega remador pede-lhe para seguir sua noiva e Tess, que enfrenta dificuldades financeiras, aceita o desafio. Em meio a (muitos) erros e (poucos) acertos, ela tenta ajudar o amigo e reúne provas indicativas de uma traição. Isto, entretanto, não finaliza o caso. Logo a seguir, assassinam o amante da noiva sob investigação. O colega que a contratara é agora o principal suspeito e Tess, mais uma vez, coloca-se a serviço dele, na expectativa de solucionar o mistério e inocentá-lo. É a primeira de muitas outras aventuras do gênero, que transcorrem todas, sem exceção, na cidade de Baltimore.

Nessa empreitada criativa, Tess Monaghan figura sempre proeminente. Heroína da série, é ela que o leitor acompanha no decorrer dos livros, é a perspectiva dela que ele toma para si. Desde aquele mistério fundador (*Baltimore Blues*) até um mais recente (*Another Thing to Fall*), Tess age feito guia de quem se aventura, junto com ela, pelas ruas de Baltimore, seu olhar e sua voz a orientá-los. Ao fazê-lo, a jornalista retoma, simultaneamente, duas tradições literárias distintas, “aparentadas” mas diferentes: o policial *noir* de teor clássico e a releitura feminista desse mesmo modelo.

## II.

O policial *noir*, texto onde o crime é um evento recorrente e a verdade e a justiça são artigos de luxo, torna-se um gênero literário popular durante o período entreguerras, com seus aspectos formais e temáticos que refletem o imaginário norte-americano da época. A América de então é uma nação em crise – econômica, social e política. A atmosfera é de pessimismo e fatalidade.<sup>2</sup>

O trauma a tudo define e marca a escrita de todo tipo de histórias. Tudo em que se acredita é colocado em questão. O trabalho duro não traz, necessariamente, uma recompensa financeira. A ação motivada por bondade não implica uma manifestação

---

<sup>1</sup> Lippman faz menção à sua carreira no jornalismo e àquilo que, na profissão, contribuiu para sua formação posterior (de escritora de ficção) em perfis (“The Baltimore Beat”, “As Gumshoes Squish in Streets of Baltimore” e “Lady Baltimore”) e entrevistas (“At Home Online with Mystery Readers International: Laura Lippman, interviewed by S. J. Rozan” e “Laura Lippman speaks to Ayo Onatade for *Shots Ezine*”), de publicação nos Estados Unidos e no exterior.

<sup>2</sup> CHANDLER. A simples arte de matar: um ensaio, p. 393-412.

de gratidão correspondente. O “sonho americano” revela-se ilusório e elusivo para a grande maioria, e aqueles poucos que prosperam recorrem a todo tipo de artifícios (violência) e estratégias (corrupção) para salvaguardarem o que têm e preservarem seus privilégios. Aqui, a classe social é determinante na atribuição de valor ao sujeito; cada pessoa exerce poder e impõe respeito na proporção direta da fortuna por ele/ela acumulada. A virtude está à venda e os vícios e erros podem ser apagados, desde que exista alguém disposto a despende a quantia necessária.<sup>3</sup>

Diante disto, não surpreende que o detetive/investigador particular – *private eye* ou *private dick* no inglês coloquial – apareça como figura recorrente e icônica desse universo sombrio e violento.<sup>4</sup> Homem urbano, cínico e solitário, o detetive tira seu sustento da prática investigativa, trabalhando de maneira independente e mantendo-se à parte. Personagem alienado, essa sua relutância em fazer parte da sociedade organizada relaciona-se ao papel mesmo que o pagam para desempenhar e que ele escolhe desempenhar.

Discreto, desenvolto e engenhoso, ele vive num entrelugar, indo de uma parte a outra da cidade, adentrando guetos e endereços exclusivos, interagindo com bandidos e *socialites*. A marginalidade é a sua condição de existência, qualidade inerente que resulta num ponto de vista diferenciado. Logo, em meio à rotina de descoberta de segredos, confirmação de adultérios e salvamento de desaparecidos, o detetive é aquele capaz de expor as ilusões e hipocrisias, a podridão e o desajuste de uma comunidade, à primeira vista, respeitável.

Essa postura típica, associada ao herói macho norte-americano, é um elemento definidor na caracterização de grande parte dos investigadores, de ontem e de hoje. Afinal, o mundo do policial *noir* é um mundo masculino por excelência. Nos livros de autores que escrevem dessa maneira, ser protagonista e detetive é prerrogativa exclusiva do homem, dotado que ele é, supostamente, dos atributos indispensáveis à prática da investigação. À mulher, por sua vez, cabem no geral dois papéis.<sup>5</sup> Ela pode ser o “anjo redentor”/vítima ou a “viúva negra” (*femme fatale*)/criminosa. Nesse contexto ficcional a biologia é destino, e as mulheres – “boas” e “más” – definem-se em oposição ao protagonista detetive, que incorpora os predicados próprios do seu sexo. É uma rede de relações que se assenta em dicotomias perversas.

O binarismo é a regra.<sup>6</sup> A mulher que é esposa e/ou mãe – e conduz-se de acordo com as expectativas sociais – é “boa”. Existe em função do parceiro e a sua presença ora significa o refúgio da violência e decadência costumeiras e a redenção dos crimes e pecados em que o protagonista incorre; ora significa um crime mesmo, um corpo que violentam/destroem para o fim de incitar o protagonista à ação.

A mulher fatal, diferente do “anjo redentor”, não se atém às regras que a sociedade dita. Enigmática e sedutora, ela ocupa as posições de objeto do desejo e antagonista.

---

<sup>3</sup> HORSLEY. *The noir thriller*, p. 16-21.

<sup>4</sup> HORSLEY. *The noir thriller*, p. 23-44.

<sup>5</sup> Vez por outra, alguns autores que reproduzem tal fórmula (policial *noir*) criam personagens femininas que desafiam o estereótipo, mas eles constituem a exceção em vez da regra, seja na literatura propriamente dita, seja na produção cinematográfica.

<sup>6</sup> HORSLEY. *Twentieth-century crime fiction*, p. 242-52.

Com controle sobre um corpo desejável e desejanete, essa mulher desafia o *status quo* e ensaia independência, ainda que, para tanto, ela deva desobedecer às leis e cometer um ou dois crimes. A condição de criminosa, ademais, usualmente não lhe atormenta a consciência; ela vai preferi-la àquela de praxe (virgem ou esposa e mãe), já que as limitações daí decorrentes indicam um confinamento tão (ou mais) insuportável quanto o das grades de ferro de uma prisão.

Esse tipo de ousadia, contudo, tem sua contrapartida na punição da mulher que se rebela.<sup>7</sup> Seu recusar monogamia, maternidade e investimento emocional converte-a numa ameaça à ordem patriarcal: ela é uma “bomba-relógio” prestes a explodir e, nessas circunstâncias, pode trazer abaixo a estrutura de poder que organiza o mundo (real e ficcional). Portanto, alguém tem de detê-la. Tal se dá, na maioria das vezes, através da atuação do protagonista detetive. Ele, que é um dos homens que caiu vítima das artimanhas da *femme fatale*, afirma sua virilidade/recupera sua masculinidade enquanto a castiga. Desse modo, “faz justiça” para si e para os demais, que ela enganara e desencaminhara. É uma dívida social e cultural que a obrigam a pagar com o corpo, na medida em que o fim que a aguarda ora é a privação da sua liberdade, ora é a própria morte.

É esse regime de representação masculina e feminina, típico também do filme *noir*, que impele muitas autoras da safra recente à criação. Cientes dos problemas que o romance *noir* clássico engendra, elas elegem-no assim mesmo um modelo narrativo profícuo, senão para repeti-lo, para propor a sua revisão. Aquilo que as incomoda e ofende vai ser então um ponto de origem. Desse furor crítico de caráter feminista procede um aumento correlato – e significativo – da produção feminina. De fins da década de 70 do século passado em diante, mais e mais escritoras debutam na literatura policial.<sup>8</sup>

O sucesso de público, no entanto, não pressupõe a unanimidade da academia no que concerne à recepção crítica das releituras. Parte dos estudiosos, por exemplo, não hesita em celebrar essas obras. Para eles, o entusiasmo justifica-se. A literatura de crime e mistério de autoria feminina – e cuja protagonista é uma mulher detetive (*female dick*) – configura um projeto estético eminentemente político. Nessa concepção de romance policial, opera-se a substituição e instaura-se o desvio, com o surgimento de uma personagem feminina que destoa, sobremaneira, dos padrões de representação tradicionais. Apropriando-se da agência, autonomia e estilo de seus predecessores masculinos, essa outra mulher vai ocupar uma posição de destaque que antes não lhe competia: depois de relegarem-na, por muito tempo, aos papéis secundários de vítima ou criminosa, ela vai constituir-se sujeito e deter/exercer poder, na mesma medida de um personagem masculino. Eventualmente, seu protagonizar o romance “contamina” o texto inteiro. Agora, são as ações e reações da mulher que fazem avançar as reviravoltas do enredo. Para além disso, é ela quem, na qualidade de detetive profissional, investiga o crime e soluciona o mistério, para em seguida encerrar a trama e colocar um ponto final na narrativa.

Com base na inversão de uma dicotomia básica (a mulher no lugar do homem), nas três últimas décadas, várias escritoras transformaram a fórmula tradicional e

---

<sup>7</sup> HORSLEY. *Twentieth-century crime fiction*, p. 242-52.

<sup>8</sup> HORSLEY. *Twentieth-century crime fiction*, p. 243.

ressignificaram conceitos, na expectativa da produção de uma contranarrativa que viria abalar o discurso hegemônico. O resultado: uma pletora de romances policiais engajados, nos quais “os investigadores são mulheres dispostas a resistir e questionar a “masculinidade inerente” de um gênero que postula que a investigação seria, nas palavras de P. D. James, um ‘trabalho impróprio para uma mulher’”.<sup>9</sup>

A releitura feminista, entretanto, parece trazer uma inovação ilusória, à guisa de outras que não causam impacto duradouro. Pois a mulher detetive, que faz da investigação o seu “ganha-pão”, age ao modo do homem. O lugar que ela ocupa e a perspectiva que ela adota, seu corpo de mulher à parte, são, de novo, o lugar e a perspectiva masculinas. Mulher no nome mas homem na prática, ela existe naquele espaço em que a *drag queen* opera, sendo cada gesto seu uma imitação, cada ato seu uma performance.<sup>10</sup> Consequentemente, as escritoras que inventam uma protagonista detetive não revolucionam a fórmula, nem reconfiguram os parâmetros da feminilidade. Antes, elas reproduzem um modelo de narrativa prévio, ao mesmo tempo em que (re)afirmam a ideologia dominante que subjaz ao processo todo.

Por certo, existem umas e outras autoras cujos trabalhos ilustram bem essa tendência. Parte da produção mais recente, porém, tenta negociar forma e conteúdo sem cair vítima de exageros. Não é mais o caso de transformar o mistério num manifesto marcadamente feminista, em detrimento de nuance: a protagonista não tem de ser a manifestação de predicados invejáveis, uma mulher de estatura moral e habilidades físicas superiores às dos demais personagens; o antagonista tampouco tem de ser alguém que incorpora os valores patriarcais da narrativa-mestra; e a trama não tem de servir, única e exclusivamente, de pretexto para veiculação de mensagens, sejam elas anti-opressão, sejam elas em prol da igualdade. Nem é caso de criar um romance policial em que a mulher detetive vai se revelar, para todos os efeitos, um homem honorário. Interessa, isso sim, a escrita de um

---

<sup>9</sup> HORSLEY. *Twentieth-century crime fiction*, p. 245-46. “[T]heir investigators are women who set about resisting and challenging the ‘inherent maleness’ of a genre in which detection would indeed seem (in P. D. James’ phrase) ‘an unsuitable job for a woman’”.

<sup>10</sup> Para elucidar o termo performance, recorre-se aqui ao trabalho da teórica Judith Butler. Butler, autora de uma obra fundadora (*Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*) acerca da dualidade sexo/gênero, postula que a linguagem que se usa para dizer do corpo ou do sexo nunca é neutra ou inocente. Tal linguagem, não obstante a fixidez ilusória do regime identitário, constrói aquilo (quem) nomeia, materializa o sexo (macho ou fêmea) do corpo (masculino e feminino) dentro de uma certa matriz de inteligibilidade (BUTLER, 2003). O gênero (homem e mulher) dos sujeitos constitui-se em meio a essa operação e negociação, quando alguém, ciente do que dita a cultura vigente, atribui, a uma pessoa qualquer, a identidade que anuncia: “o bebê”, por exemplo, “é humanizado no momento em que se responde a pergunta ‘é menino ou menina?’” (BUTLER, 2003, p. 142). Tão logo o responsável descreve o bebê em consonância com a classificação preexistente, ele funda e consolida o ‘eu’ do outro e condena esse indivíduo, assim criado, a uma repetição constante desse ato primeiro ou de um outro similar, tal performance sua é garantia de existência numa determinada sociedade. Nessa sua concepção, Butler ‘desnaturaliza’ o gênero. O gênero, aqui, não expressa um “atributo” de pessoa, não dá a conhecer uma qualidade imanente e transcendente que precede e se segue ao instante da nomeação. O gênero, portanto, porque um efeito da performance e um fenômeno inconstante e contextual, é, acima de tudo, a estilização repetida do corpo, uma imitação persistente, uma série de performativas no interior de uma estrutura reguladora rígida, capaz de simular, no decorrer do tempo, uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p. 11-25).

texto em que explorar questões pertinentes e fazer crítica incisiva não implica um didatismo panfletário – um texto que faz mais do que reproduzir uma dinâmica dicotômica e parte para desconstruí-la, com o desenvolvimento de caracterização complexa e um desfiar de enredo que aponta para uma resolução provisória.

Das escritoras da atualidade, Laura Lippman é uma das que obteve maior sucesso. Na série de livros que Tess Monaghan protagoniza, Lippman dá conta de estabelecer um equilíbrio delicado, contrapondo-se aos seus antecessores não para silenciá-los todos, mas para dialogar com eles e fazer valer seu ponto de vista. A revisão que ela empreende, está claro, é feminista, mas nunca ao modo do panfleto. Trata-se de um projeto de releitura que põe de lado a polêmica pela polêmica, a começar pelo desenvolvimento da personagem protagonista. Nem uma super-heroína, nem uma mulher em *drag*, a caracterização de Tess deve muito ao ativismo político da própria Lippman, que elege para si uma agenda feminista tipicamente contemporânea, ciente e respeitosa das limitações que ocasionalmente acometem as mulheres e cuja manifestação ficcional pode se dar em personagens femininas falíveis, menos competentes, mais vulneráveis.<sup>11</sup>

Tess, portanto, não é aquele tipo de detetive para quem qualquer investigação constitui uma investida contra o sistema. Os revezes que ela enfrenta – os obstáculos que ela tem de superar a fim de solucionar o mistério – não são um efeito necessário e indiscutível do patriarcalismo. Nessa sociedade desigual e injusta da qual ela faz parte, os homens e as mulheres não têm de se posicionar em campos opostos, cada sexo a personificação de um conjunto incompatível de valores. Na *Baltimore* dos livros (e da realidade), homem e mulher podem ser aliados e formar parcerias, tanto na esfera da intimidade (amizade, laços de família, romance), quanto na esfera pública de ação (no decorrer de uma investigação de um crime, por exemplo).

Tess se distingue também de outras detetives pioneiras (V. I. Warshawski, Kinsey Milhone e Sharon McCone, entre elas) pelo fato de não ser uma investigadora de sucesso já na narrativa de estreia (*Baltimore Blues*). Ao contrário dessas protagonistas pioneiras e icônicas, Tess não tem talento nato para o trabalho: quando aceita aquela primeira incumbência – investigar a noiva do amigo/inocentá-lo da acusação de assassinato – ela o faz sem experiência profissional alguma, a não ser seus anos como repórter de jornal. Ela logo se dá conta do que lhe falta. Com (muitas) lacunas na sua formação de detetive, Tess comete uma série de erros amadores que ora colocam-na em perigo desnecessário, ora conduzem-na a conclusões questionáveis, ora prejudicam seu cliente. Eventualmente, contudo, a recém-detetive soluciona o caso porque ela é capaz de gerenciar essas suas limitações.

O que se dá em *Baltimore Blues* acontece de novo, em menor medida, nos livros subsequentes. Mesmo em *Another Thing to Fall*, que é um título de publicação mais recente, Tess incorre, uma vez e outra, em deslizes atípicos de uma heroína tradicional da sua estirpe. Na narrativa de 2008, Tess subestima Selene Waites, a atriz de quem toma conta, e deixa-se enganar pelas aparências. Selene, supostamente fútil e de pouca inteligência, é na verdade uma jovem ardilosa. Na primeira noite em que Tess faz-lhe a

---

<sup>11</sup> ONATADE. Laura Lippman speaks to Ayo Onatade for *Shots Ezine*.

guarda, Selene, com a ajuda de um ator/amigo, consegue distraí-la e drogá-la. É a oportunidade para Selene escapar, algumas horas que sejam, da vigilância de quem a protege, e um dos indícios de que a atriz, aparências à parte, pode ser a responsável pelos incidentes estranhos que acometeram a produção.

Ao final da trama, Tess decifra esse enigma (relacionado à culpabilidade de Selene), bem como alguns outros (assassinatos e incêndios criminosos), de gravidade variada. Nessa que é a sua décima aventura, ela age com uma convicção e competência que despertam admiração. Indicativas do seu progresso desde quando ingressou na profissão, essas convicção e competência, nem por isso, são qualidades sobre-humanas. Resultam, sim, de muito trabalho duro que ela não hesitou em fazer, em meio a crises familiares, acertos e desacertos amorosos e situações de vida ou morte.

Um outro desvio da fórmula que pode capturar o interesse do leitor diz respeito à resolução da narrativa – mais especificamente, concerne àquilo que aguarda Tess depois de ela cumprir o seu dever, o tipo de triunfo que lhe cabe. Ora, não importa quão inteligente, forte e ágil Tess seja, não importa quão boa ela se mostre naquilo que faz, ela não conseguirá assegurar um final convencionalmente feliz, nem para si, nem para os demais personagens. A heroína não triunfa de maneira absoluta e qualquer vitória que obtém se dá ao custo da reiteração do que já se sabe: o sistema judicial é frequentemente injusto, a força policial é ocasionalmente incompetente, a administração (municipal, estadual, federal) é geralmente corrupta, e a fortuna e o prestígio são, no mais das vezes, uma garantia de impunidade. Mesmo na eventualidade da solução de um mistério ou da prisão de um criminoso, o desfecho estará a sugerir, geralmente, a continuidade de uma ordem desumana, de um caos moral e social contra os quais Tess voltará a lutar. Seu trabalho, com efeito, nunca termina, porque numa Baltimore como essa a criminalidade é causa e consequência (sintoma) da doença que agride o corpo social.

### III.

Laura Lippman dá seguimento a esse projeto de propósito duplo (estético e político) quando publica seu primeiro romance policial “independente”. Em *Every Secret Thing* (2003), Lippman retorna à cena do(s) crime(s) e transforma Baltimore, uma vez mais, no cenário em que a narrativa transcorre. Diferentemente do que fez nos seus sete livros anteriores, ela abdica, temporariamente, da protagonista (Tess Monaghan) e da fórmula (literatura *noir*) familiares – produz um trabalho de escopo e fôlego distintos, e que vai lhe garantir um lugar de destaque entre os grandes escritores policiais contemporâneos.

A mudança acontece desde o episódio que lhe serve de “inspiração”.<sup>12</sup> Trata-se do assassinato que chocou a Inglaterra em 1993. Em fevereiro daquele ano, em Liverpool, dois garotos de dez anos de idade (Robert Thompson e Jon Venables) sequestram outra criança (James Patrick Bulger), que contava dois anos à época. Na mesma tarde em

---

<sup>12</sup> À época da publicação de *Every Secret Thing*, Laura Lippman, numa entrevista a Ayo Onatade para *Shots Ezine*, refere-se ao assassinato de James Bulger e a tudo que o sucede (a investigação do crime, mais o julgamento e a punição dos acusados) como o ponto de partida para a escrita do romance.

que se dá o sequestro, eles torturam-no e espancam-no brutalmente, causando-lhe ferimentos (fraturas no crânio) que o levam à morte. A gravidade do crime e o clamor popular resultam num julgamento de impacto significativo. Em meio ao circo da mídia, a justiça inglesa julga Thompson e Venables como adultos e em corte aberta, e condena-os à prisão até a maioridade. Em 2001, após oito anos de internação em reformatórios para menores infratores, eles obtêm a liberdade condicional. Desde então a justiça os protege da ira de vigilantes, conferindo-lhes novos nomes e documentos e processando jornalistas e civis que tentam revelar sua identidade/seu lugar de residência atuais.<sup>13</sup>

Em *Every Secret Thing*, um episódio similar ocupa o centro da trama: o envolvimento de duas garotas de onze anos (Alice Manning e Ronnie Fuller) no sequestro e morte de um bebê de nove meses de idade (Olivia Barnes). O prólogo, intitulado “July 17, seven years ago”, antecipa o caráter sombrio e perturbador da narrativa. Nessas quinze páginas iniciais, Lippman descreve a série de eventos banais que precede o crime. É verão em Baltimore. Alice e Ronnie, de férias escolares, participam de uma festa de aniversário à beira da piscina.

No retorno para casa, aventuram-se por um atalho. Nesta rua – residência de gente afluyente e próxima da vizinhança das duas – acontece o encontro fatídico. Ali está Olivia, no carro de bebê que a babá negligenciara. Basta este momento: uns poucos minutos, uma decisão impulsiva, e a vida delas está prestes a mudar. Lippman encerra o prólogo aí, quando Alice e Ronnie, ignorantes do que o futuro lhes reserva, encaminham-se para o precipício. Levam o leitor, que se divide entre a curiosidade e o horror, com elas. Mas isto é só o começo. A partir daí, a trama avança no tempo. Sete anos de reformatórios depois, Alice e Ronnie estão de volta aos seus lares e àquela parte de Baltimore onde cometeram o crime. Supostamente reabilitadas, elas tentam seguir em frente, iniciar um novo capítulo. O passado, porém, as espreita. E, quando uma outra criança, de nome Brittany Little, desaparece em circunstâncias misteriosas, esse mesmo passado vem à tona, e lança luz sobre o que se passou – e o que se passa – com mães e filhas, amigas e rivais, criminosas e investigadores, vigilantes e vítimas.

Nisso consiste o cerne da narrativa. As relações entre um grupo heterogêneo de mulheres sustentam a história, com foco no episódio violento que assombra todas, e em que cada uma cumpriu um papel. É a oportunidade para Lippman explorar questões de justiça e vingança, de perdão e castigo. Valendo-se dos anos em que noticiou sobre o sistema de justiça juvenil em Baltimore, a autora examina as instituições mesmas (família e justiça) nas quais a sociedade deposita a sua confiança, aponta os modos em que ambas falham ao prometido (velar pelos interesses da criança, vítima ou infratora), denuncia os casos em que uma e/ou outra optam pelo tutelarismo ou retribucionismo, em que suas decisões trazem as marcas da indiferença e do abandono. Mais importante do que solucionar os mistérios (o assassinato de Olivia e o desaparecimento de Brittany) é refletir sobre o impacto da violência numa dada comunidade, dizer das tensões a que o trauma remonta e que ele revela, bem como daquelas dificuldades que podem incitar alguém à ação criminosa.

---

<sup>13</sup> SIDDIQUE. James Bulger killing: the case history of Jon Venables and Robert Thompson.

Para tanto, Lippman usa de uma técnica narrativa inédita para ela. Em vez de desenvolver a trama a partir da perspectiva de uma protagonista, à maneira do que acontece nos textos em que Tess Monaghan figura, Lippman o faz através do olhar e da consciência de seis personagens diferentes. Esses relatos pessoais – parciais e incompletos por natureza – e que se alternam à medida em que a história avança vão constituir, cada um, uma peça de quebra-cabeças, uma parte significativa do todo que é o romance. Assim, mais do que nos livros anteriores, o ponto final que encerra o mistério não vai sinalizar uma resolução definitiva. As versões da “verdade” que as personagens narradoras elaboram, se/quando tomadas em conjunto, formam sim um mosaico, mas um daqueles em que as cores e as formas não se resolvem numa imagem estável.

Esse experimentar com a técnica e inovar no estilo colocam Lippman em companhia interessante. Por conta desse (des)arranjo de pontos de vista/vozes que o escritor policial geralmente não emprega, ela situa-se agora junto de autores pós-modernos, cujos trabalhos promovem maior ou menor ruptura com os tipos clássicos de narração. Estes são dois, a princípio: uma narração em que “o narrador está fora dos acontecimentos narrados” e “refere os factos sem nenhuma alusão a si mesmo”, e uma narração em que “o narrador participa nos acontecimentos narrados” e “identifica-se com um personagem”.<sup>14</sup>

Entre uma e outra maneira de narrar, todavia, existem muitas variações que a tradição ignora. Parte significativa do que se produz hoje e do que se produziu antes organiza-se de acordo com parâmetros distintos, diferentes daqueles da narratologia clássica. Estudos recentes lançam luz sobre essas narrações que se desviam da norma. No capítulo introdutório de *Unnatural Voices* (2006), Brian Richardson pontua uma série de inovações relativas ao uso dos relatos em primeira, terceira e segunda pessoas (p. 3-8). Aqui, ele rejeita o que denomina um modelo “mimético” de ficção (os relatos na primeira e terceira pessoas de teor convencional) e celebra, em vez disso, uma certa narrativa nova, que “não hesita em estabelecer, entre narrador e personagem, uma relação variável ou flutuante, uma vertigem pronominal em sintonia com uma lógica mais livre e uma “personalidade” mais complexa”.<sup>15</sup>

Essa “vertigem pronominal” e “lógica mais livre” assumem inúmeras manifestações na prosa de ficção. Dentre essas, há que destacar aquela que Monika Fludernik discute em um artigo de 2001, publicado na revista *New Literary History*. Em “New wine in old bottles? Voice, focalization and New Writing”, Fludernik analisa um tipo de narração que combina aspectos dos dois relatos clássicos: tal se dá, segundo ela, via o emprego de um relato na terceira pessoa que reveste a forma da visão absolutamente pessoal da primeira. “[E]sta terceira pessoa patente, que é, na realidade, uma primeira pessoa latente”,<sup>16</sup> informa o leitor acerca do que o personagem, cuja perspectiva adota, faz, sente e conhece; descreve tudo e todos, vistos através dos olhos e da consciência do mesmo.

---

<sup>14</sup> TACCA. *As vozes do romance*, p. 62.

<sup>15</sup> GENETTE *apud* RICHARDSON. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*, p. 6. “(...) does not hesitate to establish between narrator and character(s) a variable or floating relationship, a pronominal vertigo in tune with a freer logic and a more complex ‘personality’”.

<sup>16</sup> TACCA. *As vozes do romance*, p. 27.

Na pele de um personagem que integra o mundo ficcional em questão, o narrador concede acesso às paixões e memórias, às opiniões e sensações desse indivíduo, mas sem o recurso à capacidade cognitiva de um autor-Deus. O autor-narrador, quando intervém no texto, fá-lo pontualmente e se vale de uma estratégia diversa, modulando a voz de quem escreve através da sua. Nesses instantes, o autor (e narrador) diz de um personagem ou comenta um episódio na condição de “emissor” do relato, com sua voz clara e presente, numa linguagem que lhe é própria. Na maioria das vezes, contudo, a narração se resolve com a adoção de um narrador que assume tanto a consciência quanto o presumível idioma do personagem, independentemente de este idioma trazer marcas linguísticas que vão distingui-lo do discurso do autor-narrador.<sup>17</sup>

Com efeito, é exatamente essa técnica que Lippman emprega, em conjunto com a multiplicação das perspectivas. Em *Every Secret Thing*, a autora conta ao leitor, na terceira pessoa, as aventuras e desventuras de sete mulheres, mas a exterioridade do enfoque é mera aparência. A visão de quem narra, cingida que está a um modo de percepção e cognição subjetivos, adapta-se então à de cada uma das personagens: em determinados trechos do romance, esse narrador vê pelos olhos de uma (Alice) ou de outra jovem (Ronnie), recém-libertas após anos de internação; noutros fragmentos, o narrador ajuíza ora pela consciência da mãe do bebê assassinado (Cynthia Barnes), ora pela consciência da mãe de uma das acusadas (Helen Manning); noutros, ainda, o narrador fala, alternativamente, pela boca da defensora pública que representara Alice (Sharon Kerpelman), da jornalista prestes a expor o passado criminal das duas jovens (Mira Jenkins), e da detetive de homicídios que, sete anos antes, descobrira o corpo de Olivia, e a quem encarregam, no presente, de solucionar o mistério do novo sequestro (Nancy Porter). Ao longo de cerca de 400 páginas, Lippman fraciona a narrativa em várias outras histórias, e confere à obra uma dimensão insuspeitada.

Logo, desse fracionamento – e da sua correlativa pluralidade – vai advir uma complexidade que se estende a vários aspectos do texto, desde a caracterização e a trama até a discussão da criminalidade e assuntos afins. Acerca da caracterização, muitas das mulheres já mencionadas podem servir de exemplo. A ver: as duas jovens, que cometeram um crime horrendo. Porque o olhar e a voz delas se fazem presentes na narração, Alice e Ronnie surgem complicadas, tão humanas quanto o próprio leitor. A despeito do que fizeram, nem uma nem outra é um monstro – nenhuma resume-se a sua ação criminosa.

O combate do estereótipo se dá também em uma frente diversa. Alice e Ronnie, durante a infância e depois na vida adulta, sofrem revezes/violências ocasionais que as afetam significativamente, e que contribuem bastante para qualquer desajuste. Uma mãe que não se dá conta do dano que inflige, um casal que negligencia uma filha e ignora sinais de abuso, um sistema judiciário sujeito à intervenção de quem detém poder/status, uma pena que não cumpre o seu propósito (reabilitação), tudo isto faz parte do processo de (de)formação das duas garotas. Não se trata de eximi-las da responsabilidade, nem de justificar a prática do crime. Na contramão do que propõe a

---

<sup>17</sup> FLUDERNIK. *New wine in old bottles?: voice, focalization, and new writing*, p. 624-33.

literatura policial simplista, que demarca bem as fronteiras entre o bem e o mal, e o herói e o bandido, *Every Secret Thing* problematiza essas categorias dicotômicas, analisando-as num contexto de dificuldades variadas e de falência de instituições sociais.

Isso persiste, de igual modo, quando o foco recai sobre Cynthia Barnes, mãe do bebê que Alice e Ronnie mataram. Filha de um juiz de renome, esposa de um advogado de sucesso, Cynthia era, ela própria, uma profissional de prestígio (cargo de confiança na prefeitura de Baltimore) quando a tragédia bate à sua porta. Ela e o marido (Warren), inteligentes e atraentes, mais a filha que ainda não completara um ano (Olivia), formavam uma família modelo, daquelas que “enfeitam” uma página de jornal ou uma capa de revista. O sequestro e assassinato de Olivia vêm para desestruturar sua vida, destruir qualquer ilusão de perfeição. Sete anos depois, no presente da narrativa, o trauma informa muito do que Cynthia sente e faz, do que ela se permite – e daquilo de que abdica – nos seus relacionamentos com o marido e a segunda filha (Rosalind).

O crime que a assombra abala, ainda, seu senso de justiça. Quando Brittany Little desaparece, Cynthia acusa Alice e Ronnie, libertas há pouco, do sequestro. Dividida entre a quase certeza de que as jovens vão ferir outra criança, o desejo de puni-las à revelia de provas, e uma empatia nascente pela mãe (Maveen Little) que está no seu lugar, Cynthia usa das armas de que dispõe e viola a lei, revelando as identidades da dupla para uma jornalista ávida por uma manchete.

A complicar a situação, no presente e no passado, adiciona-se um componente de tensão racial. Numa cidade em que a ordem é a eleição de políticos negros para cargos de destaque, em que os interesses de parcela da comunidade negra determinam as políticas públicas, a morte de um bebê de família negra renomada (os Barnes) nas mãos de duas garotas brancas (Alice e Ronnie) traz à tona uma série de ressentimentos e preconceitos, associados à luta de um grupo para preservar seus privilégios frente aos avanços e conquistas de um outro. À vista de alguns, a violência que Alice e Ronnie perpetram é emblemática de uma violência ancestral/contemporânea de motivação racista, a despeito de nada da narração delas indicar que isso as incitara à ação. Assim, nos trechos em que o narrador toma para si a perspectiva de Cynthia, uma visão diferente traduz-se em texto, num contraponto às demais vozes (e etnias) que desafiam o relato.

Essa combinação de enfoques – raramente coincidentes, frequentemente dissidentes e até contraditórios – afeta, além disso, o desenrolar da trama. O resultado, em *Every Secret Thing*, é o seguinte: a progressão do mistério, que se dá linearmente e sem “quebras” em muitas narrativas, realiza-se aqui de outra forma. Complica-se, porque o narrador, em vez de seguir adiante com a trama, interrompe-a constantemente, transitando do presente ao passado, do espaço do registro – e da investigação – ao espaço da contemplação e da lembrança.

Daí a percepção que um ou outro personagem tem dos fatos, sua reação face ao que transcorre importar tanto ou mais do que a própria solução dos crimes. Descobrir qual papel Alice e Ronnie cumpriram na noite em que Olivia morreu, descobrir quem está por detrás do sequestro de Brittany Little são revelações de peso na medida em que apontam para a psicologia das personagens, para os juízos e emoções que movem cada uma. Aquilo que alguém revela nos trechos em que narra, o que as outras personagens revelam sobre ela, o que o leitor deduz a partir dessas informações (de cunho parcial e

incompleto) somam-se num desfecho de teor semelhante, com traços de subjetividade, parcialidade e incompletude. Ao final, o que se tem é um coro de vozes que narra uma certa Baltimore numa dada época, que diz de uma comunidade às voltas com a violência e das vidas que o crime desordenou.

Finalmente, cabe reiterar que a composição da obra assenta toda na(s) perspectiva(s) feminina(s). A sensibilidade das mulheres, manifesta de diversas maneiras, informa *Every Secret Thing* desde a primeira até a última frase, com um narrador que transita de uma personagem a outra, e desta à seguinte, alternando-as de acordo com as demandas da história. E narrar crime e mistério nesses moldes, com a primazia de uma subjetividade que difere da norma, aponta, necessariamente, para outras leituras do mundo, inclusivas das questões que o discurso dominante ignora. Distante da mera reprodução da fórmula, a visão pluriperspectiva e feminina resolve-se numa literatura policial diferente, com protagonistas mulheres que escapam do estereótipo, uma trama que discute punição versus perdão (e culpa versus dolo), e crimes que servem de pretexto para uma crítica social incisiva.



#### ABSTRACT

This article proposes to investigate the intersection between ethics and literature reflected in the crime fiction of Laura Lippman. The aim is to analyse the ways in which the author uses language in order to create narratives of violence and institutional failure, with focus on Lippman's selected works.

#### KEYWORDS

Laura Lippman; crime fiction; ethical project

#### REFERÊNCIAS

- CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar: um ensaio. In: *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997. p. 393-412.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FLUDERNIK, Monika. New wine in old bottles?: voice, focalization, and new writing. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 32, nº. 3, p. 619-38, verão 2001.
- HORSLEY, Lee. *The noir thriller*. Hampshire & New York: Palgrave, 2001.
- HORSLEY, Lee. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LIPPMAN, Laura. *Another thing to fall*. New York: Harper, 2008.
- LIPPMAN, Laura. *Every secret thing*. New York: Avon Books, 2003.
- ONATADE, Ayo. Laura Lippman speaks to Ayo Onatade for *Shots Ezine*. Disponível em: <[http://www.shotsmag.co.uk/shots23/intvus\\_23/lippman.html](http://www.shotsmag.co.uk/shots23/intvus_23/lippman.html)>. Acesso em: 28 fev. 2013.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

SIDDIQUE, Haroon. James Bulger killing: the case history of Jon Venables and Robert Thompson. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2010/mar/03/james-bulger-case-venables-thompson>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida C. Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.