

## REINVENTANDO SAM SPADE: O DETETIVE METAFÍSICO EM *DEATH IN LITTLE TOKYO*

Carla Portilho (carla\_portilho@id.uff.br)  
Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** Este ensaio visa discutir o legado do romance *noir* na ficção policial contemporânea, produzida fora do centro hegemônico de poder, representada aqui pelo romance *Death in Little Tokyo* (1996), de Dale Furutani. A partir do conceito do detetive metafísico que se caracteriza por questionar a natureza da realidade e os limites do conhecimento, propõe-se discutir como essas obras constituem narrativas que procuram resgatar a memória, a história e a cultura de comunidades marginalizadas. Típico da ficção policial da modernidade tardia, o detetive metafísico não compartilha das certezas do detetive positivista, caracterizando-se como um sucessor do detetive *hardboiled*. Pretende-se discutir como essa releitura do romance *noir* dialoga com os textos da literatura policial “hegemônica”, inscrevendo-os na tradição e subvertendo-os a um só tempo.

**Palavras-chave:** Ficção policial. Romance *noir*. Detetive metafísico.

## REINVENTING SAM SPADE: THE METAPHYSICAL DETECTIVE IN *DEATH IN LITTLE TOKYO*

**Abstract:** This essay aims to discuss the legacy of the *roman noir* in contemporary detective fiction produced outside the hegemonic center of power, represented by Dale Furutani's novel *Death in Little Tokyo* (1996). Departing from the concept of the metaphysical detective, characterized by questioning the nature of reality and the limits of knowledge, we will discuss how these literary works strive to rescue the memory, history and culture of marginalized communities. Typical of late modernity detective fiction, the metaphysical detective does not share the positivistic detective's certainties, but is presented as a successor of the *hardboiled* detective. We intend to discuss how this re-reading of the *roman noir* dialogues with texts that belong to hegemonic detective fiction, inscribing them into tradition and subverting them at the same time.

**Keywords:** Detective fiction. *Roman noir*. Metaphysical detective.

Artigo recebido em 21 jul. 2014 e aceito em 03 ago. de 2014.

Em 1996, o autor nipo-americano Dale Furutani publicou seu primeiro romance policial, intitulado *Death in Little Tokyo*. Ambientado na Los Angeles da contemporaneidade, a obra foi bem recebida tanto pelo público quanto pela crítica especializada, conquistando um Agatha Award e alguns Anthony e Macavity Awards na categoria melhor primeiro romance de mistério do autor.

No início da trama, o protagonista Ken Tanaka não é um detetive. Nipo-americano, com 40 e poucos anos, Tanaka é um engenheiro recém-desempregado, desligado de seu antigo cargo em uma grande corporação por conta de um programa de reestruturação de empresas. Para ocupar esse hiato na vida profissional, enquanto não se decide quanto ao melhor rumo a tomar, ele se dedica ao *L.A. Mystery Club*, um clube que congrega aficionados por tramas policiais em fins de semana, cujos membros encenam mistérios e buscam resolvê-los. Ao se tornar o anfitrião de um desses finais de semana, Ken prepara tão bem o cenário do mistério proposto que é confundido com um detetive real e contratado por uma *femme fatale* no melhor estilo Brigid O’Shaughnessy.<sup>1</sup> A princípio, ele pensa tratar-se de uma brincadeira dos outros membros do clube ou de Mariko, sua namorada aspirante a atriz; entretanto, ao perceber que o pagamento havia sido feito em dinheiro real, Ken se convence de que havia sido tomado por um detetive verdadeiro e resolve cumprir a tarefa encomendada – apanhar um pacote com um empresário japonês hospedado em um hotel de Little Tokyo. Na manhã seguinte, quando o empresário é encontrado morto, Ken se torna o principal suspeito, e decide investigar o crime por conta própria. Como em muitos casos de detetives amadores, ele começa a investigar para comprovar a própria inocência.

O romance constitui, evidentemente, uma revisão paródica do romance *noir* tradicional, tomando-se aqui o termo paródia segundo o conceito de Linda Hutcheon desenvolvido no ensaio “The Politics of Parody” (1989), e resumido nas duas breves citações abaixo:

Essa reprise paródica do passado feita pela arte não é nostálgica; é sempre crítica. [...] [P]or um duplo processo de instalar e ironizar, a paródia sinaliza como as representações presentes vêm das passadas e que consequências ideológicas derivam tanto da continuidade quanto da diferença<sup>2</sup>. (HUTCHEON, 1989, p. 93)

A paródia [...] é um tipo de revisão contestatória ou releitura do passado que tanto confirma quanto subverte o poder das representações da História. (HUTCHEON, 1989, p. 95)

A paródia, portanto, constitui um diálogo com a tradição, na medida em que, para que a possa subverter, deve primeiro inscrevê-la, ou seja, reconhecer sua hegemonia. Partindo desse pressuposto, cabe-nos então, antes de mais nada, tecer um breve panorama histórico do romance *noir*.<sup>3</sup>

Por volta de 1930, uma nova forma de romance policial, diferente do romance de enigma tradicional, toma força nos EUA. Esse novo estilo, chamado romance da *série noire*, abandona as características básicas do romance de enigma, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e o detetive infalível. Ao admitir a falibilidade do detetive, o romance *noir* subverte toda a tradição do gênero até então, que prezava o sucesso da lógica cartesiana, e torna-se um divisor de águas na história do romance policial, abrindo caminho para questionamentos e críticas acerca do homem e sua sociedade, e transformando-se, para citar as palavras de Sandra Reimão, em uma espécie de “romance de costumes contemporâneo” (REIMÃO, 1983, p.42-46). O romance *noir* cria a figura do P.I. – sigla para o termo *private investigator* ou investigador particular, que desvenda crimes por profissão, e não por divertimento ou curiosidade como no romance de enigma. O novo detetive profissional (também chamado *hardboiled* ou ‘durão’) apresenta uma postura crítica em relação ao mundo, não mais considerado um mundo em perfeita ordem. O detetive não é mais o sujeito autônomo da modernidade, e caminha rumo ao descentramento da modernidade tardia. Nos enredos do *noir* é comum que o detetive se misture aos criminosos, faça amizade ou seja mesmo confundido com eles pela polícia, e se envolva com mulheres suspeitas, de modo que cabe ao leitor distinguir (ou ao menos tentar, muitas vezes sem sucesso) onde está a linha, cada vez mais tênue, que separa o mundo da lei do mundo do crime. A ênfase é transferida para a ação, e exploram-se situações angustiantes e todos os tipos de sentimentos que podem envolver o ser humano. O leitor assume um papel mais ativo do que no romance de enigma, pois cabe a ele fazer deduções sobre os personagens a partir das descrições oferecidas.

Um fator importante para o desenvolvimento do romance *noir* nos EUA foi o próprio momento histórico que o país atravessava. Após a Primeira Guerra Mundial, o país entrou em uma fase de prosperidade

sem precedentes, que se estendeu por toda a década de 1920, a chamada *Jazz Age*. Ao longo da década, a atmosfera predominante foi de grande abundância e de mudanças resultantes do aumento da urbanização e da industrialização. Alguns valores tradicionais puritanos foram deixados de lado – as mulheres encurtaram as saias e os cabelos, e começaram a fumar; nas festas, dançava-se ao som do *charleston* e do *jazz*, e, apesar da promulgação da Lei Seca em 1920, bares sem licença floresciam devido ao grande consumo de bebidas alcóolicas. O clima reinante era de euforia (principalmente por conta dos patamares altíssimos atingidos pelas ações na Bolsa de Nova York), muito embora a Lei Seca oferecesse um terreno fértil para o desenvolvimento do crime organizado em grande escala. A esse respeito, diz Dennis Porter:

[...] e começava a era da Lei Seca. Provavelmente a peça de legislação mais equivocada do século XX na América, seu efeito foi transformar centenas de milhares de americanos comuns, da classe operária e da classe média, em criminosos, e criar uma sociedade na qual os sindicatos do crime floresceram com o esforço de saciar um apetite que não podia ser contido. (PORTER, 2003, p. 96)

Em 1929, entretanto, a fase de euforia chegou ao fim com a quebra da Bolsa de Nova York e o início da Grande Depressão. O crime continuava a crescer, respaldado pela corrupção escandalosa – e criminosos como Al Capone, Babyface Nelson, Clyde Barrow e Bonnie Parker tornaram-se celebridades nacionais. O país atravessava um período violento, que configurava o pano de fundo ideal para o desenvolvimento do romance *noir* – povoado por criminosos e policiais ‘reais’, repleto das tensões da época, dotado de uma considerável urgência narrativa e imbuído do espírito de desencantamento próprio da literatura americana do pós-guerra, o *noir* era considerado um retrato honesto e preciso da vida americana (GRELLA, 1988, p. 105).

Dashiell Hammett criou o detetive mais emblemático do *noir*, Sam Spade, que apareceu pela primeira vez naquele que viria a ser o seu romance mais famoso, *The Maltese Falcon* (1930). Spade tornou-se o protótipo de um novo tipo de detetive, o *hardboiled* (‘durão’), um idealista disfarçado sob uma máscara de cinismo, que lutava contra a corrupção da sociedade e buscava a verdade acima de tudo. Rude, vulgar, deselegante e sempre

envolvido com mulheres, Spade opõe-se aos detetives do romance de enigma clássico (REIMÃO, 1983, p. 54-56).

Outro detetive representativo do estilo é Philip Marlowe, personagem criado por Raymond Chandler, que se considerava um ‘imitador’ de Dashiell Hammett. Marlowe, como Spade, é um detetive profissional, trabalha por dinheiro. Ele é o próprio narrador das histórias, muitas vezes desencadeia a ação e envolve-se com os outros personagens. Assim como Spade, Marlowe percebe a imprecisão de sua atividade e a possibilidade de erro de um detetive simplesmente humano, por oposição às “máquinas de raciocinar” do romance de enigma (REIMÃO, 1983, p. 67-72).

Em termos de estilo narrativo, a inovação mais significativa trazida pelo romance *noir* é a simultaneidade da narrativa e da ação, sendo o narrador o próprio protagonista.<sup>4</sup> Não há, como no romance de enigma, a narração em retrospectiva de um caso previamente solucionado – o romance *noir* aponta para um mundo incerto, no qual o detetive já não tem certeza alguma de que haverá uma solução possível para o mistério. A ausência do narrador-memorialista mostra que não há garantia de sucesso na investigação ou mesmo da integridade física do detetive – o narrador-protagonista e o leitor estão sempre passo a passo. Além disso, no romance *noir* não existe uma verdade final indiscutível – a interpretação proposta pelo detetive é apenas uma entre outras possíveis (REIMÃO, 1983, p. 56-61). As noções de culpa e crime são difusas, e o detetive não consegue imputar toda a responsabilidade a um único culpado.

Voltando então ao conceito de paródia e ao romance *Death in Little Tokyo*, vê-se que, embora o protagonista Ken Tanaka busque emular o icônico Sam Spade, principalmente por meio da indumentária e de citações que nos remetem ao detetive criado por Hammett, ele não segue a trajetória do detetive *hardboiled* tradicional. Furutani constrói o seu personagem como uma releitura de personagens hegemônicos, cujas características são ou revertidas ou representadas com exagero. Assim, o ingênuo Ken Tanaka é um contraponto irônico ao cínico e competentíssimo Sam Spade – nosso detetive “de boutique” não tem a menor ideia de como conduzir uma investigação...

Desta forma, este ensaio busca analisar o personagem Ken Tanaka tomando como norte teórico o conceito de detetive metafísico desenvolvido

por Michael Holquist (1971), derivado do conceito de história de detetive metafísico de Howard Haycraft (1941). A ficção policial metafísica pode ser definida como aquela que se encerra com perguntas ao invés de respostas, na qual o detetive não apenas falha na resolução do crime, mas também se confronta com mistérios relacionados a questões de interpretação e identidade, empreendendo, nas palavras de Patricia Merivale e Susan Sweeney, “um profundo questionamento sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do conhecimento” (MERIVALE & SWEENEY, 1999, p.1). Em termos bastante breves, pode-se dizer que o detetive metafísico investiga a si próprio, e sua inabilidade ao interpretar o mistério proposto representa a sua tentativa frustrada de compreender o mundo. Dessa forma, as histórias terminam com novas questões, que, se resolvidas, levam ainda a outras questões, e assim por diante – a procura do detetive por respostas é subjetiva, e não alcança qualquer resposta objetiva, mas apenas o impulsiona a uma nova busca, também subjetiva, e assim sucessivamente. Citando Alain Robbe-Grillet, que afirma que a “objetividade no sentido comum da palavra – total impessoalidade de observação – é obviamente uma ilusão”, Todd Natti conclui que não há respostas objetivas no texto porque a objetividade não existe (NATTI, 2005).

A partir do *noir*, o romance policial passa a oferecer ao leitor uma visão, por assim dizer, mais ‘realista’<sup>5</sup>, mais cética e cínica, tanto em relação ao mundo do crime e ao próprio sistema judicial quanto ao papel do detetive. Nos primórdios do romance policial, uma fórmula básica do gênero era seguida à risca – um crime é cometido e, a princípio, deve ser descoberto pelo detetive, que, supõe-se, também deve encaminhar o culpado à punição devida. O detetive de então era cartesiano e confiava no intelecto e no raciocínio lógico para desvendar os crimes e restabelecer a ordem do mundo. No romance *noir*, a fórmula básica do gênero já não é válida. O detetive *hardboiled* é um desiludido, que já não conserva tantas certezas sobre o mundo – no universo do *noir*, nem sempre é fácil separar os bandidos dos mocinhos, e os culpados dos inocentes... Ainda assim, o *noir* não questiona a linha mestra que conduz o romance policial – embora não seja fácil, continua sendo necessário encontrar um culpado para o fato que desestabilizou a ordem.

Como já foi mencionado, o detetive metafísico (por vezes também chamado anti-detetive), personagem principal da ficção policial da

modernidade tardia, tem dúvidas acerca do mundo em que vive, sua sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos. O detetive metafísico não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem sabe se um crime foi mesmo cometido, e dificilmente confia que a punição oficial servirá a algum propósito digno na sociedade... (PORTILHO, 2009, p. 74-75).

Vale aqui abrir um breve parêntese para considerar o conceito de mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson (1990). Jameson usa o termo para se referir ao modo como o indivíduo dá sentido ao espaço urbano – esse mapeamento funciona como uma interseção entre o espaço pessoal e o espaço social, e permite que as pessoas trabalhem e avaliem os espaços urbanos nos quais transitam. Desse modo, o mapeamento cognitivo é uma negociação do espaço urbano, estreitamente ligada à experiência individual (JAMESON, 1990, p. 347-360). Percebe-se essa negociação, no histórico do romance policial, a partir do romance *noir*, cujo cenário essencial é urbano, mas ela se faz especialmente necessária na modernidade tardia, quando o crescimento desordenado das cidades torna impossível ao indivíduo acessar e avaliar o espaço urbano como um todo.

O crime como traço marcante da vida social ocidental surge a partir do aparecimento das metrópoles, no início do século XIX. Os moradores das grandes cidades, ao mesmo tempo em que demonizavam o criminoso, romantizavam o detetive que era visto como herói. À medida que a cidade torna-se um espaço cada vez mais desorganizado, torna-se também irrepresentável para o indivíduo – inclusive para o próprio detetive (agora anti-herói ou anti-detetive), que se sente, também, ‘perdido’ no espaço urbano. No espaço das cidades da modernidade tardia, o detetive já não encontra irremediavelmente descentrado, sem a convicção de sua autonomia como sujeito, e “confronta os mistérios insolúveis da sua própria interpretação e da sua identidade” (MERIVALE, 1999, p. 2). Segundo Adriana Freitas, nas narrativas dos metafísicos observa-se que a postura do detetive/narrador oscila entre investigação racional e incursões subjetivas:

Ao que parece, o mundo contemporâneo, a crise dos antigos modelos, a quebra de valores essenciais e absolutos se refletiram no gênero policial que, transgredindo suas próprias regras, começa a ter poucas respostas para as questões esperadas e muitas perguntas para os que leem criticamente (FREITAS, 2003).

Por meio dessas dúvidas e incertezas do detetive metafísico, bem como de seus desdobramentos contra-hegemônicos, as questões identitárias nacionais e individuais assumem uma importância cada vez maior no romance policial contemporâneo.

A Los Angeles representada em *Death in Little Tokyo*, por exemplo, é uma Los Angeles fundamentalmente diferente da que figura nos romances de Raymond Chandler, e nos filmes *noir* da década de 1940. Embora Furutani compartilhe essa predileção, tradicional no gênero *noir*, por cenários noturnos, com personagens característicos do submundo, como o teatro / clube de *strippers* em Little Tokyo, por exemplo, o romance não se atém aos cenários-clichê – vê-se também uma Los Angeles dos anos 1990, caracterizada pela diversidade étnica, social e cultural. Boa parte dos deslocamentos do protagonista se dá em Little Tokyo, o enclave japonês da cidade, onde estão o escritório alugado por Tanaka, o hotel em que o empresário japonês foi morto, o teatro / clube de *strippers* e a loja em que Mariko trabalha. No entanto, Furutani faz referência também a um bairro latino onde Ken chega seguindo um suspeito. Nesse bairro, habitado predominantemente por uma população de origem mexicana, ele conversa com uma senhora de origem latina em uma venda de garagem, e compra dela uma espada japonesa. Em meio à conversa, ele se espanta ao se perceber fazendo as mesmas pressuposições e alimentando os mesmos preconceitos acerca da senhora latina que os brancos fazem a respeito dele próprio; a saber, ele se surpreende ao constatar que ela fala inglês muito bem, como se não fosse natural que uma pessoa de origem latina pudesse ter nascido nos EUA, do mesmo modo que muitos brancos pressupõem que ele, por ser de origem japonesa, teria nascido no Japão, e também se espantam com a qualidade do seu inglês nativo...

Ao longo do processo de seguir as pistas para desvendar o mistério, Ken, como o detetive metafísico que é levado a tornar-se, acaba investigando a si próprio. Ao se embrenhar na investigação do passado de Susumu Matsuda, o empresário japonês assassinado, Ken descobre que o empresário era, na realidade, um cidadão dos EUA naturalizado japonês após a 2ª. Guerra Mundial. Com o intuito de aprofundar seu conhecimento a respeito da comunidade de origem japonesa nos EUA na época da guerra, Ken entrevista membros mais idosos da comunidade nipo-americana; assim, ele é levado a conhecer melhor fatos da história da imigração japonesa nos

EUA, como, por exemplo, o episódio do internamento da comunidade nipo-americana<sup>6</sup>.

Em 1942, no rastro do ataque japonês a Pearl Harbor, o governo dos EUA realocou cerca de 110.000 cidadãos de origem japonesa, tanto os nascidos no Japão e residentes nos EUA, quanto os cidadãos estadunidenses de ascendência japonesa, residentes na costa do Pacífico, para campos situados no interior do país, eufemisticamente chamados “campos de realocação”. O presidente Franklin D. Roosevelt autorizou os comandos militares locais a designar as áreas militares como “zonas de exclusão”, das quais qualquer pessoa poderia ser excluída. Essa prerrogativa foi usada para declarar que todas as pessoas de ascendência japonesa seriam excluídas da costa do Pacífico (incluindo toda a Califórnia e boa parte do Oregon, Washington e Arizona), por serem potenciais traidores dos Estados Unidos, configurando um caso clássico de preconceito racial. Além de confinados nos campos, os membros da comunidade nipo-americana também tiveram seus bens confiscados.

Em 1944, a Suprema Corte suspendeu a constitucionalidade das ordens de exclusão, mas foi somente em 1980 que o presidente Jimmy Carter conduziu uma investigação para determinar se a decisão de internar os nipo-americanos havia sido suficientemente bem justificada pelo governo. Para tanto, o presidente nomeou a “Comissão de Realocação de Civis em Período de Guerra”, cujo relatório final encontrou pouca evidência de deslealdade japonesa à época e recomendou o pagamento de indenizações aos sobreviventes. Em 1988, o presidente Ronald Reagan assinou as desculpas formais do governo pelo episódio, em um documento que dizia que as ações governamentais haviam sido baseadas em preconceito racial, histeria de guerra e fracasso da liderança política. Os EUA dispenderam mais de US\$ 1.6 bilhão em indenizações aos nipo-americanos sobreviventes dos campos e seus herdeiros.<sup>7</sup>

Com relação ao romance, a solução do mistério do assassinato de Matsuda só se faz possível por meio do novo conhecimento que Ken adquire a respeito dos campos de realocação e de fatos que lá ocorreram – relacionados tanto à história da comunidade nipo-americana quanto à vida pessoal de membros da comunidade que lá estiveram internados. O crime havia sido motivado, na realidade, por questões pessoais de vingança, ligadas ao passado dos personagens nos campos de realocação, e não estava de modo algum relacionado à contratação de Ken pela *femme fatale*...

Ao dar início ao processo de desvendar esse mistério, Ken empreende uma investigação de si próprio, sua origem, seu passado e a história do seu povo. Como vem se tornando recorrente nas histórias policiais produzidas à margem do centro hegemônico, vê-se que o real objeto de investigação do detetive não é o crime apresentado no enredo que se torna apenas um pretexto para investigar questões mais amplas das sociedades contemporâneas, tais como o papel desempenhado por essas comunidades marginalizadas e como se estabelecem as relações de poder em tais sociedades, na pós-modernidade, com o objetivo de provocar a reflexão acerca do papel do Outro, representante da periferia, frente ao centro hegemônico. O escritor angolano Pepetela, em entrevista a Doris Wieser a respeito de suas incursões ao gênero policial, afirmou que usa o fato policial como um pretexto, privilegiando, em sua narrativa, a análise da sociedade, a crítica social e política, e a construção do cenário, personagens e conflitos. Em suas próprias palavras:

A fundação policial, criminosa, é apenas um pretexto para analisar a sociedade. É isso o que os livros policiais são. Os livros da escola americana dos anos trinta e quarenta também eram. Era uma análise da sociedade americana através do policial. Sempre foi. [...] Neste livro a parte do policial eu acho o menos importante. Importante é levar o leitor à sociedade de Luanda ou pelo menos a algumas camadas da sociedade. (WIESER, 2006)

O professor e pesquisador estadunidense Tim Libretti chama a atenção para o fato de que os escritores das minorias étnicas dos EUA escolheram o gênero policial com o objetivo de submeter à crítica as concepções dominantes de crime e injustiça, abrindo caminho para novas concepções fundamentadas por uma perspectiva histórica da experiência racial nos Estados Unidos. Desse modo, a ficção policial deixa de ser um fim em si e torna-se um instrumento, um meio de dar voz a comunidades marginalizadas ao longo da história. Nesses romances, os detetives das minorias étnicas inevitavelmente se confrontam com atos de violência que parecem, à primeira vista, isolados e individuais, mas que revelam, no plano mais amplo, profundas causas sociais e históricas ligadas aos padrões de injustiça sistematicamente cometida contra as minorias (LIBRETTI, 1998, p. 61-62).

A inserção e o desenvolvimento do romance policial em um contexto cultural e demográfico diverso do contexto hegemônico, no qual

foi criado e se estabeleceu, possibilitam uma nova visão desse tipo de narrativa. Ainda segundo Libretti, a fórmula da ficção detetivesca poderia facilmente servir a uma função transformadora radical em termos políticos e sociais (LIBRETTI, 1998, p. 67). Ao compreender que as minorias étnicas dos Estados Unidos efetivamente constituem nações internamente colonizadas, uma “América Outra”, nas palavras de Sonia Torres (1993), ou seja, uma periferia dentro do centro, vê-se que não apenas a experiência de nacionalidade, mas também os mitos culturais e os ideais dessas populações serão dramaticamente diferentes – por vezes, diametralmente opostos – em relação aos mitos e ideais da cultura nacional dominante e colonizadora dos Estados Unidos. As noções de lei e justiça, por exemplo, que costumam ser usadas de forma intercambiável pelo centro hegemônico, podem não ser coincidentes para as comunidades da periferia. Sendo a lei criada para atender aos interesses do centro, ou seja, à manutenção do *status quo*, muitas vezes ela não corresponde à idéia de justiça e às expectativas daqueles que se encontram à margem. Assim, fazer justiça, para a população da periferia, não significa necessariamente apoiar a ordem vigente.

Uma das características mais marcantes dos romances policiais não-seguidores do modelo hegemônico é justamente o fato de seus autores privilegiarem o caminho do detetive, “sem a pretensão de se chegar a uma resposta, uma verdade” (FREITAS, 2003) – afinal, a própria ideia de uma resposta única, uma verdade absoluta, já se tornou inatingível na contemporaneidade, quando o sujeito tem muitas dúvidas e bem poucas certezas.

Ao finalizar este ensaio, é válido enfatizar que, mais do que oferecer respostas, o objetivo que se buscou foi o de provocar a reflexão. Seria a obra selecionada para estudo uma mera versão exótica da velha fórmula do romance policial, ou apresentaria elementos contradiscursivos? Em caso negativo, que violações ou rasuras provocaria no cânone do romance policial? É, sem dúvida, impossível esgotar um assunto tão vasto; contudo, reafirma-se a hipótese de que, muito embora não se possa afirmar que fujam das convenções básicas, e mesmo necessárias ao romance policial, os romances policiais produzidos fora do centro hegemônico convocam textualidades Outras, imbricadas à narrativa policialesca. Ao mesmo tempo em que procedem à análise das sociedades em que se inserem, inscrevem e, ao mesmo tempo, subvertem a tradição do romance policial hegemônico,

por meio de estratégias como a releitura, a contra-escritura, e, por vezes, a paródia.

## REFERÊNCIAS

CONNELL, T. *America's Japanese Hostages: The US Plan for a Japanese free hemisphere*. Westport: Praeger-Greenwood, 2002.

FREITAS, A. M. A. Ambiguidade e ceticismo no romance policial contemporâneo. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando10.htm>. Acesso em: 06 mai. 2003.

FURUTANI, D. *Death in Little Tokyo*. New York: St. Martins's Press, 1996.

GRELLA, G. The hard-boiled detective novel. In: WINKS, R. *Detective Fiction: a collection of critical essays*. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988. p. 103-120.

HARTH, E. *Last Witnesses: reflections on the wartime internment of Japanese Americans*. New York: Palgrave, 2001.

HAYCRAFT, H. *Murder for Pleasure: the life and times of the detective story*. New York: Appleton-Century, 1941.

HOLQUIST, Michael. Whodunit and Other Questions: metaphysical detective stories in post-war fiction. *New Literary History*, Charlottesville, v. 3, n.1, p.135-156, 1971.

HUTCHEON, L. The Politics of Parody. In: \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989. p. 89-96.

INTERNMENT ARCHIVES. Disponível em: [http://www.internmentarchives.com/showdoc.php?docid=00055 &search\\_id=19269&pagenum=1](http://www.internmentarchives.com/showdoc.php?docid=00055 &search_id=19269&pagenum=1). Acesso em: 21 jul.2014.

JAMESON, F. Cognitive Mapping. In: NELSON, C. & GROSSBERG, L. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 1990. p. 347-360.

KARLSSON, A. The Hyperrealistic Short Story: a postmodern twilight zone. In: FJELLESTAD-ZADWORN, D.; BJÖRK, L. *Criticism in the Twilight Zone: postmodern perspectives in literature and politics*. Stockholm, Sweden: Amquist & Wikseel International, 1990.

LIBRETTI, T. Lucha Corpi and the Politics of Detective Fiction. In: GOSELIN, A. J. *Multicultural Detective Fiction: murder from the 'other' side*. [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland, 1998.

LYON, C. M. *Prisons and Patriots: Japanese American Wartime Citizenship, Civil Disobedience, and Historical Memory*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

MERIVALE, P. & SWEENEY, S. E. *Detecting Texts: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

NATTI, Todd. The Text Is Suspect: the author, the detective and the subjective in Auster's *City of Glass*. Disponível em: <http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Spring05/Auster.html>. Acesso em: 22 out. 2012.

PORTER, D. The Private Eye. In: PRIESTMAN, M. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003. p. 95-113.

PORTILHO, Carla. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: [http://repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/431/1/TeseDOU\\_%20CarlaPortilho.pdf](http://repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/431/1/TeseDOU_%20CarlaPortilho.pdf). Acesso em: 22 fev. 2013.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. [Col. Primeiros Passos, 109]. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TORRES, Sonia. *Escritos chicanos: para a leitura de uma América Outra*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

WIESER, D. Pepetela: “O livro policial é o pretexto”. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>. Acesso em: 16 jan. 2006.

## **Filmografia**

*Relíquia macabra*. Direção: John Huston. Warner Home Video, 2000. 1 DVD (100 min.), NTSC, color. Título original: *The Maltese Falcon*.