

**SOBRE GÊNERO POLICIAL: A METAFÍSICA DO
CONHECIMENTO EM *ZODÍACO***

**ABOUT POLICE SORT: THE KNOWLEDGE'S METAPHYSICAL IN
ZODIAC**

Fernando de Mendonça¹

RESUMO: Analisa as atribuições do gênero policial à luz do pensamento filosófico, problematizando a busca pelo conhecimento por parte do detetive / espectador artístico, numa intriga. Baseando-se na Teoria do Conhecimento de Hegel e em contribuições de pensadores como Walter Benjamin, levanta como *corpus* central o filme *Zodíaco* de David Fincher (2007). A partir de seu objeto de estudo verifica que o gênero policial permite reflexões (dentro de uma ordem metafísica) muito mais complexas do que o imaginado.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero Policial; Filosofia; Conhecimento; Cinema; Literatura.

ABSTRACT: It analyzes the attributions of the police sort to the light of the philosophical thought, reflecting the search for the knowledge on the part of the detective/artistic spectator, in one intrigues. Being based on the Theory of the Knowledge of Hegel and on contributions of thinkers as Walter Benjamin, it raises as central *corpus* the film *Zodiac* of David Fincher (2007). From its object of study it verifies that the police sort allows reflections (inside of a Metaphysical order) much more complex of what the imagined one.

KEYWORDS: Police Sort; Philosophy; Knowledge; Cinema; Literature.

¹ Mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, bolsista CAPES, nandodijesus@gmail.com .

INTRODUÇÃO

A utilização do gênero policial como um instrumento de reflexão capaz de problematizações de ordem metafísica existe em vários autores considerados canônicos dentro da arte cinematográfica. Antonioni, Godard, Hitchcock, Lang, Bresson, e tantos outros, marcaram sua obra com criações que flertavam indireta ou explicitamente com a estrutura das intrigas policiais, sempre visando horizontes maiores de indagação e questionamento do humano. Atualmente, o nome do cineasta americano David Fincher, pode ser colocado sem hesitação ao lado desses criadores no sentido de valer-se no gênero não apenas com ousadias que chamam atenção dentro da linguagem audiovisual, mas com uma postura de pensamento que faz desse tipo narrativo um meio para algo maior, como veremos aqui, pertencente ao nível do conhecimento.

1. NOTAS DE UM GÊNERO

Para Hegel, em sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas (1817)*, há uma contradição intrínseca ao conhecimento, pois ele é sempre inacabado e se nega a si mesmo a cada vez que o saber é ampliado. Ao perceber que o conhecimento que se tinha de um objeto era insuficiente e imperfeito, atinge-se um novo saber. *Conhecer o erro é atingir uma nova verdade*. Assim, o que agora é conhecido aparece como negação do saber anterior. A verdade torna-se um processo que, sem cessar, nega a si próprio; o saber se ultrapassa constantemente. E, quando uma negação nega a si mesma, ela se torna uma nova afirmação. Todas estas afirmativas de cunho hegeliano nos conduzem ao cinema em seu gênero policial. Um filme pertencente a tal gênero tem por obrigação, apresentar-nos um personagem que, em busca de solução para algum mistério, transforma seu conhecimento a cada pista encontrada, negando sucessivamente suas suspeitas. É por este personagem que participamos na ação, ele é nossos olhos e cada surpresa sua será também nossa.

Hegel inaugura a dialética do desejo dizendo que o mundo oferece ao sujeito, apenas a possibilidade de satisfação de tal desejo, mas isso implica a anulação do próprio objeto de satisfação ao ser consumido. Para ele, o desejo é incessantemente renovado, jamais podendo ser satisfeito, é o movimento que impele no sentido da vida, *a consciência de si é o desejo em geral*. (tais considerações são retomadas de um estudo anterior que analisa, como exemplo, uma seqüência particular de *Vestida Para Matar (1980)*, Brian De Palma, presente em: MENDONÇA, 2004, p.100-101)

Assumir a postura de alguém que precisa desvendar um mistério (aqui lidamos com o gênero quando voltado para o enigma) faz do detetive policial um personagem diretamente relacionado àquele que busca ‘conhecer’. O conhecimento, seja ele científico, prático ou filosófico (o mais natural é que ele transite entre os três níveis), identifica-se como o objetivo final do detetive que observa os fatos sistematicamente, assim como com o ser humano que mergulha em indagações metafísico-existenciais. A atitude cética do investigador, incapaz de aceitar a aparência da realidade gratuitamente, reflete o ponto de partida de qualquer sistema ou pensamento filosófico, baseado na dúvida e na insatisfação com a explicação dos fatos.

O crime que impulsiona uma narrativa policial surge como uma iluminação dentro da Teoria do Conhecimento abordada, pois é ele quem ‘desmonta’ a padronização no universo das personas envolvidos, atraindo o detetive/espectador a uma jornada de questionamentos e necessidade de auto-afirmação cognitiva. Nessa perspectiva temos:

(...) a morte no romance policial não é tratada como destino dos homens ou uma tragédia e, sim, como *objeto de indagação*. Não é vivida, sofrida, temida ou combatida, mas torna-se um cadáver a ser dissecado, algo a ser analisado. A coisificação da morte se encontra no âmago do romance policial. (MANDEL, 1988, p. 73, grifo nosso).

‘Objeto de indagação’. Aí encontramos uma excelente designação para o significado da morte e do crime propulsores de uma intriga policial. Indagar passa a ser o ponto de ação principal do detetive responsável, tal prerrogativa justifica a importância da estrutura lógica policial pautada por uma sistemática que geralmente causa a rejeição de teóricos e estudiosos.

Não é de espantar que autores como Todorov (1970) ou Bakhtin (1993) abordem o gênero policial como uma prática narrativa distante do que seria a ‘verdadeira literatura/arte’. Para eles e tantos outros, o fato de esse gênero ser ‘engessado’ por uma estrutura padrão (voltada para as massas) configura-se como um problema; e mesmo quando esse limite é rompido por criadores que visam não uma mera elucidação de enigma, o que se afirma é que, em tais casos,

não lidamos mais com um exemplo de gênero. O conceito preconceituoso de que uma trama policial não pode ser obra de arte dentre os literários ainda insiste.

Já, se nos voltamos para a arte cinematográfica, a aceitação do gênero como uma prática artística parece ser mais viável. Isso, porque o cinema nasce estética e formalmente sob os alicerces da narrativa policial. Edwin S. Potter e David W. Griffith são apenas dois entre tantos nomes que utilizaram o gênero recorrentemente em suas criações. Conhecidos por iniciarem a ‘gramática cinematográfica’, esses cineastas provaram por diversas vezes ser possível trabalhar as preocupações de uma linguagem artística em associação a um gênero que mesmo pautado por ‘normas invioláveis’ pode ser renovado e aberto a interpretações.

A relação gênero policial X conhecimento, sob a ótica e utilização do cinematógrafo, como aqui propomos, encontra ecos num dos estudos realizados por Julio Cabrera, autor que enxerga no suporte do cinema um instrumento transmissor de filosofia. Ele afirma:

Mas poderíamos dizer que a *manutenção da perplexidade, a recusa a uma solução última e definitiva do problema da realidade* – atitude que parece característica do cinema – é, precisamente, a solução filosófica proporcionada pelo cinema ao problema do conhecimento da realidade, uma solução fortemente anti-substancialista. (CABRERA, 2006, p.148, grifo nosso)

Suas palavras deixam claro que o cinema existe e resiste tendo como prioridade uma ‘dilatação’ da perplexidade ante o real. Percebemos assim, que o cinema pode ser um representante do ‘objeto de indagação’ proposto por Mandel, recusando-se ao convencimento da realidade, ato intrínseco ao fazer artístico. Essa permanente perplexidade, típica na aplicação do suspense dentro da trama policial, pode ser reiterada através de outro teórico que se preocupou com o gênero em questão.

Walter BENJAMIM (1989), em seu ensaio *O Flâneur*, levanta os princípios e questionamentos que originaram o gênero policial em seu estado moderno (lembrar que em *Édipo rei*, Sófocles já encontramos uma estrutura de intriga policial), procurando o interesse residente na construção lógica que esse tipo de intriga impõe. Ele lembra (p.40-41) que Edgar Allan Poe e Baudelaire foram precursores dessa construção e que para eles o gênero valia como uma produção exata de um método para o qual reivindicavam validade universal, surgindo, inclusive, numa época que privilegiava uma relativa conquista sobre o incógnito do ser humano (haja vista a importância da fotografia para o andamento da criminalística).

Se optamos por retornar a um pensador que problematiza o gênero policial através de um *corpus* literário, com uma dignidade maior do que em nome contemporâneos (já lembrados), é para fazer justiça a essa arte. Grande expoente da filosofia surgida no século XX, Benjamin é um

dos mais importantes nomes a reconhecer mesmo a validade do cinema enquanto forma artística, abordando-o como a mais importante expressão humana daquele início de século e relacionando-o a formas mais tradicionais de arte.

A relação do detetive policial com o *flâneur* (observador solitário no meio da multidão) é um dos principais pontos levantados por Benjamin que podem auxiliar nossa análise do gênero. Tal compreensão deriva de afirmações do próprio Baudelaire: “O observador é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito” (apud BENJAMIN, 1989, p.38). A partir dessa compreensão, Benjamin termina por associar o papel do detetive como um próximo do artista! A vigilância do detetive/*flâneur*/artista liberta-se, dessa forma, daquele ‘engessamento’ original ao gênero policial, permitindo a ele um espaço de subjetividade humana que o aproxima cada vez mais dos questionamentos metafísico-existenciais outrora mencionados.

Por fim, o filósofo ainda identifica através de *As Flores do Mal* (Baudelaire), seja pela presença ou ausência nos fragmentos dispersos, os elementos decisivos para o gênero. São eles: a vítima e o local do crime, o assassino, a massa, e o entendimento (*conhecimento*) que permite “penetrar essa atmosfera preta de emoção”. É nessa última característica que vislumbramos a ‘manutenção da perplexidade’ de Cabrera, e nela queremos nos aprofundar.

2. *Zodíaco*: uma abordagem metafísica

O filme *Zodíaco* (2007), *David Fincher*, permite diversos focos de análise, aparentemente comuns e habituais a *thrillers* de mistério e filmes com os já famosos *serial killers* (filão hollywoodiano considerado como um subgênero do policial). Mas um ponto em especial pode em muito enriquecer nossas considerações sobre o gênero e a busca pelo conhecimento que temos evocado. Não cabe aqui, uma descrição pormenorizada da trama, por isso observaremos diretamente o personagem (e suas ações) que nos interessa.

Robert Graysmith, o cartunista interpretado por Jake Gyllenhaal, é o indivíduo do filme que acompanha, distanciadamente, todo o processo de investigação a respeito do assassino que se auto-nomina ‘Zodíaco’. Inicia por decisão própria e particular uma investigação paralela, tentando decifrar os códigos que o criminoso envia e juntar as peças do quebra-cabeças que ele vai deixando para todos se confundirem. Muitos anos se passam no desenrolar do caso e ninguém

consegue desvendá-lo. Tanto a polícia como a imprensa (representadas por dois personagens importantes na narrativa) ganham grande espaço nas primeiras partes do filme, e aos poucos, desistem ou diminuem no interesse pela solução dos crimes, já que todos os indícios não levam a conclusão alguma. Mas esse esmorecimento não é compartilhado por Robert. É justamente quando não temos mais esperança de solução pelos personagens até então principais (policial e jornalista), que Robert entra em cena roubando a atenção e reacendendo a curiosidade pelo desfecho. Aliás, nosso interesse por Robert não parece arbitrário; é fato que este é o personagem que abre o filme após a apresentação do primeiro crime, portanto, não é inválida a compreensão de que nele reside uma importância de destaque, não como apenas uma das bases do tripé central (policial – jornalista – curioso), mas como um elemento revelador da razão de ser dessa obra.

Enfim, o que nos interessa no personagem em questão é justamente esse desejo por uma solução inesperado e constrangedor que o possui. E talvez nenhuma outra palavra descreva melhor o que acontece com Robert no terço final do filme do que esta: ‘possessão’. É verdade que em boa parte da projeção Robert marca presença como um despretenso alguém que se interessa pelo caso; ele está sempre lá, vendo tudo, juntando as partes, colhendo as informações, mas nada o insere objetivamente no desenvolver da intriga. Tal distância permite-nos de imediato, uma identificação do personagem com o elemento espectral da arte, pois assim como Robert, o que fazemos durante todo o filme é recolher as informações relevantes e tentar desvendar o mistério. Mas chegar a essa conclusão não exige grandes esforços. O que talvez venha desafiar nossa análise a um grau mais complexo não é o relacionar do personagem com o público, mas a autonomia que eles têm entre si como um elemento gerador de completude e mesmo dependência. Vamos aos poucos.

Como vimos, Robert é um personagem que ganha espaço na narrativa quando já não acreditamos mais numa resposta, quando nos convencemos que a atitude de desistência da polícia e da imprensa é a única atitude a tomar. Assim, é ele quem vai nos impulsionar a uma nova expectativa, agindo de maneira tão obsessiva (possuída) que resistimos a acreditar em sua fé. Tal determinação, todos os atos obstinados que ele toma, aos poucos nos reanima, ou seja, é essa força de vontade particular a ele que agirá em nós conduzindo-nos a uma diferente postura em relação ao filme e sua conclusão.

Por outro lado, o que temos de particularmente nosso e não compartilhamos com ele a rigor, é a possibilidade de ter presenciado concretamente, decisivos momentos da investigação que se passaram com os outros dois envolvidos, sem a presença de Robert. Bom exemplo é o

momento em que vemos pela primeira vez o suspeito Arthur Leigh Allen, aquele que ao final, será identificado como o provável ‘Zodíaco’. Na cena, a disposição das imagens nos permite atribuir quase sem margem de dúvida, a autoria dos crimes àquele personagem. Tal certeza é colocada à prova pela falta de evidências, mas não nos convence como inválida pela forte carga dramática que possui. Segundo o cineasta e professor Eduardo WANNMACHER (2007, p.35), numa análise a respeito de *Zodíaco*, “esse é um dos pontos-chave do filme: a sobreposição de informações, pistas e pessoas envolvidas na trajetória dos assassinatos cria a necessidade de uma visão macro de todo o processo. Ninguém desenvolve tal habilidade tanto quanto o espectador(...)”

Robert não conhecia Arthur quando iniciou sua obsessiva investigação final. Nada lhe indicava, além de suas convicções, que estava no caminho certo. Mas a nossa ‘quase certeza’ age como a incentivá-lo, concordando com a necessidade que ele sente por saber/conhecer o culpado. E aqui voltamos ao elemento decisivo benjaminiano: o entendimento (*conhecimento*) que permite “penetrar essa atmosfera preta de emoção”. É muito curioso acompanhar a trajetória de Robert e perceber que a descoberta do criminoso (verdade final) o movimenta e impele a viver, como uma necessidade soberana, que conduz o personagem além de sua própria vontade. Pois o que é próprio em si transforma-se à medida que vislumbra a possibilidade do novo conhecimento.

Wannmacher também aponta que Robert, por permanecer mais no jogo (busca pela verdade), vive mais. Percorremos 14 anos da vida de Robert no filme, até sua última cena. Ele está com a mesma roupa, o mesmo cabelo e o mesmo rosto. “Temos a impressão de que o personagem não envelhece” (p.36). Assim, concluímos que essa necessidade pelo conhecimento é o que permite a Robert uma evidente superioridade ante os demais personagens.

Tal ‘corrida ontológica’, revela com precisão as possibilidades metafísicas do gênero policial. Os pensamentos de Hegel sobre a dialética do desejo esclarecem, como vimos, essa necessidade incessantemente renovada, jamais satisfeita, identificada na desesperada busca de Robert, personagem constituído como um protótipo dos detetives policiais que precisam ver para crer (o caro Watson de Sherlock Holmes, celebrado justamente pelo cinema). Personagem que, assim como o espectador, precisa da visão das coisas para conhecer, e que intui naturalmente a realidade das imagens como algo concreto e presente num devir que lhe espera.

Concordando com nossas atribuições ao gênero, Mayrant GALLO (2005, p.44) afirma existirem romances policiais que se constituem como verdadeiros tratados sociológicos, se não

psicológicos, existenciais; e que nesses casos, o crime é apenas um pretexto para uma reflexão de âmbito mais largo ou menos superficial do que permite o gênero. *Na verdade, o rótulo policial é menos uma natureza que um disfarce.*

CONCLUSÃO

Ao tentar explicar o desejo que lhe possui de prosseguir nas investigações, em sentido contrário a todas as expectativas, Robert declara: “Eu preciso saber quem é ele. Eu preciso ir lá, preciso olhar nos olhos dele e preciso saber que é ele.” Ao final do filme, ele chega ao suspeito Arthur. Encara-o e sai. Essa troca de olhares parece concluir seu desejo, ou ao menos, servir para encerrar o filme com um elemento satisfatório. Porém, em nós a certeza não se estabelece. O desejo não é satisfeito. O resultado final nos inquieta a perceber que realmente o conhecimento pleno da verdade (já em si algo apenas possível) não existe como um fim. Deixa-nos o doce sabor de que essa metafísica encontra nas imagens dispostas (na arte cinematográfica) um veículo de valor para questionar a existência das coisas, do homem, da vida.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In:___ *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.33-65.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- GALLO, Mayrant. Machado de Assis, Camus e Borges, quem diria?: experimentaram o gênero. *Entre Livros*, São Paulo, v.1, n.6, out.2005, p.43-44.

- HEGEL. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MENDONÇA, Fernando. A filosofia no cinema. *Millenium*, Lisboa, v.9, n.29, jun.2004. p.95-108. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/millenium>>
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WANNMACHER, Eduardo. O jogo não pode parar. *Teorema*, Porto Alegre, n.11, set.2007, p.34-37.
- ZODÍACO. Direção: David Fincher. Warner Bros. (1 DVD): 158 min., 2007.