

Carlos J. F. Jorge

Universidade de Évora

Crimes, Castigos e Trevas Urbanas

Não é descabido pensar que o imaginário romântico criou um conjunto de constelações figurativas, nas quais a sombra ou a tónica do negrume e da melancolia lançada sobre as personagens, os lugares e os objectos parecem constituir o ponto central da sua representação. O modo de se revelar essa sombra é recorrente, podendo resumir-se num pequeno conjunto de estruturas, figuras esquemáticas básicas, passíveis de se desdobrarem em subconjuntos: o mistério (a pessoa, o acto, a localização), a escuridão (a noite, o espaço fechado, o desconhecimento, o esquecimento), o disfarce (a máscara, a camuflagem, a transformação), o segredo (o criptograma, o voto de silêncio, o esconderijo, a multidão) e a trama conspirativa. Sem pretendermos qualquer espécie de exaustividade, ou aspirarmos a um rigor lógico, inquestionável, na composição de um quadro de peças e localizações inamovíveis, pensamos que, com estes cinco elementos e as categorias que os compõem, como que em constelação, conseguimos atingir o cerne do dispositivo que, a partir do romantismo, obsecou os artistas na representação dos espaços urbanos.

A dinâmica convocada para a elaboração das figuras e variantes desse dispositivo fica bem descrita por Baudelaire:

Recordam-se de um quadro (é, na verdade, um quadro!) escrito pela mais poderosa pena desta época e que tem por título *O Homem das Multidões* [conto de E. A. Pöe]? Por trás dos vidros de um café, um convalescente [...]. A multidão é o seu domínio[...]. A sua paixão e a sua profissão é desposar a multidão. Para o perfeito **flâneur**, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número,

no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo[...].¹

Toda a tensão do mistério, do segredo e da ocultação fica aqui evocada, propondo o cenário onde a conjura e o crime se tornam propícios, ocasionando a ocorrência a que o observador apaixonado, o que faz da sua *flanerie* o exercício fundamental da investigação, se lançará com paixão. Porque, de facto, como já foi notado por um amplo número de estudiosos, o **flâneur** de Baudelaire prefigura, antecipando ou sintetizando, o detective que se tornou o tipo fundamental dos romances policiais e de mistério². Colocando-se sob a égide simbólica do *regime diurno*, tal como Durand o concebe, o romance policial carrega-se, sob o olhar do investigador, de todos os símbolos da ameaça *nictomorfa*, subjacente às sombras e à noite. Focalização, tomada de vistas, perspectiva autoral ou de narrador homodiegético, essa observação torna-se plena glosa do dispositivo de captação/representação da vida moderna, da sua multidão urbana, através da figura arquetípica do detective. É pelos seus olhos que surge “a ambiência aterrorizante” que “parece motivada por esse arquétipo tão importante, esse abstracto espontâneo tão negativamente valorizada pelo homem, constituído pelas trevas”³.

Fora desse olhar diairético, cujo esforço ascensional, para a luz, para a razão ou para inteligibilidade, exige os contornos vincados da antítese, a noite não existe como espaço privilegiado das forças infernais. Ela até pode ser, noutras perspectivas, bem positiva, lugar da busca de outra ordem de conhecimentos, de um saber que minimiza os símbolos nefastos da morte, transformando-os em sinais da constância, da ciclicidade, desvelando a eternidade no seio de uma noite que deixa

¹ Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade* (Lisboa: Relógio d'Água, 2006), pp. 285-287.

² Cf. Walter Benjamin, *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvin, 2006), pp. 43-47; Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité* (Paris : Nathan, 1992), pp. 97-104; Franck Évrard, *Lire le roman policier* (Paris: Dunod, 1996), pp. 143-144; Siegfried Kracauer, *Le roman policier* (Paris: Payot, 2001), pp. 91-109.

³ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Dunod, 1984), p. 97.

de ser a antítese do dia tal como nos diz Durand, referindo-se ao *regime nocturno*: “não só a noite sucede ao dia, mas, ainda e sobretudo, às trevas nefastas”, dado que “é no seio da própria noite que o espírito busca a sua luz, e a queda eufemiza-se em descida, assim como o abismo se minimiza em encosta”, resultando, em última instância, que a noite “não seja mais do que a propedêutica do dia, promessa indubitável da aurora.”⁴ Deste modo, a noite, captada por um ponto de vista que se assumia segundo o regime nocturno, nunca terá o tom sinistro, que adquire quando observada pela focalização conforme ao regime diurno.

Tudo indica que o *quadro* pós-romântico nocturno, que anima grande número das representações da cidade, realizadas pelos grandes vultos do cânone literário, bem como as que surgem nas narrativas policiais, que começaram a nascer, fora desse cânone, mas suas contemporâneas, embora aspire, muitas vezes, à clarividência (mesmo que tenha, para isso, de apelar à iluminação da instância divina) e se manifeste como esforço eruptivo da racionalidade em luta com a emotividade e a paixão, assenta num impulso vitalista informado pela crença e pela superstição, onde o irracional se embebe de obscuridade. Sintetizando várias investigações, psicológicas e etnográficas, feitas sobre a matéria, com as quais anui, diz-nos Durand que o “choque com o negro provoca experimentalmente uma «angústia em miniatura»”, angústia que seria “fundada no medo infantil do negro, símbolo de um medo fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade”, podendo um tal pendor individual basear-se nas vivências colectivas acumuladas desde a aurora da humanidade, tal como o anuncia a presença, “no folclore”, da “hora do anoitecer ou a meia-noite sinistra, emanando numerosos traços terrificantes” entre os quais “os animais maléficos e os monstros infernais” que povoam “o imaginário das trevas nefastas.”⁵

Ligam-se a esta negativização do negro dois estereótipos, com os quais a representação artística pós-romântica e, muito especialmente, a narrativa policial lidam frequentemente: a mulher lunar (fatal, até pela sua capacidade de disfarce) e o homem marcado pela bestialidade

⁴ *Idem*, pp. 220-224.

⁵ *Idem*, pp. 97-98

da noite (o dragão⁶, o sedutor), tal como Durand os vê⁷. Acrescenta ele, a esta mitologia *sub(luce tenebrica)lunar* outros dois elementos, fundamentais para a representação da ameaça e do mistério, na noite funesta: a *aranha*, com a multiplicidade dos seus membros, envolventes e produtores de enleios (as sedutoras e os seus laços, os gangs, os enredos, as intrigas são bem suas variantes), e o sangue que, segundo ele, materializa o “mistério” quando “corre pelas veias ou se escapa com a vida pela ferida”, em virtude da dimensão “menstrual que vem ainda sobredeterminar a dimensão temporal.”⁸

Uma das imagens mais impressionantes que nos é dada, da faceta terrífica e bestial da cidade, provém da pena de Victor Hugo, na obra que, dentro da sua produção, mais divulgada e apreciada tem sido, ao longo de já quase dois séculos, *Les Misérables*:

dans les villes, ce qui se cache [...] est féroce, immonde et petit, c'est-à-dire laid; dans les forêts, ce qui se cache est féroce, sauvage et grand, c'est-à-dire, beau [...] Ce que Marius voyait était un bouge. Marius était pauvre et sa chambre était indigente ; mais, de même que sa pauvreté était noble, son grenier était propre. Le taudis où son regard plongeait en ce moment était abject, sale, fétide, infect, ténébreux, sordide.⁹

Não será demais notar quanto a junção da bestialidade e das trevas são elemento recorrente no imaginário de que este autor é tão elevado expoente. Quando se trata de compreender a cidade, esta imagem, de uma crueldade que se entretetece com a miséria e, aparentemente, dessa extrema pobreza alimenta os seus filões, aparece profundamente harmonizada com as trevas, acentuando-as disforicamente. A própria sociedade, nas cidades, parece constituir uma alegoria negativa e negra,

⁶ Curiosamente, embora o *dragão* seja imagem recorrente na longa exposição de Durand, e surja mesmo a menção ao “morcego” de Victor Hugo, o livro de Stoker, *Drácula*, referência incontornável hoje, ao nosso olhar sobre a matéria, não constitui elemento notório, em 1984, para Durand.

⁷ Cf. *Idem*, pp. 99-122.

⁸ *Idem*, pp. 122.

⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, 2º vol. (Paris: Le Livre de Poche/LGF, 1975), p. 305.

produto do sistema demoníaco que governa o todo social. É desse modo que se pode entender o excursus reflexivo, adjacente à passagem que citámos, onde se mistura algum discurso sociológico de vanguarda da época (Saint-Simon, Owen e Fourier são citados), com as categorias filosófico-políticas do “Século das Luzes” e a perspectiva moderada da ética cristã tradicional. O que o leva a uma curiosa concepção ctónica do universo humano, fazendo decorrer da alegoria platónica um congeminar as trevas, pelo modo como jogam as sombras e os entes revelados, à luz que patenteia a razão dos protagonistas. Os agentes do bem ou da ordem revelam a pregnância simbólica que, como vimos acima, as constelações de figuras referidas à noite agrupavam. Na construção ficcional dos seus actos e dos seus juízos evidencia-se como o percurso para a luz se faz, sob a ameaça dos terrores nictomorfos, da bestialidade criminosa, através da noite, em cujo regime se alimenta o anelo da visão iluminada. No início do “livro sétimo”, da terceira parte de *Les misérables* (intitulada “Marius”), quando o narrador autoral se prepara para descrever o bando “Patron-Minette” (significativamente, este é o termo de **argot** para “amanhecer”, segundo a explicação do próprio Hugo), que dá nome ao referido “livro”, diz-nos o seguinte:

Les sociétés humaines ont toutes ce qu'on appelle dans les théâtres un *troisième dessous*. Le sol social est partout miné, tantôt pour le bien, tantôt pour le mal. Ces travaux se superposent. Il y a les mines supérieures et les mines inférieures. Il y a un haut et un bas dans cet obscur sous-sol qui s'effondre parfois sous la civilisation, et que notre indifférence et notre insouciance foulent aux pieds. L'Encyclopédie, au siècle dernier, était une mine, presque à ciel ouvert. Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière. Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente. Les volcans sont pleins d'une ombre capable de flamboiement. Toute lave commence par être nuit. Les catacombes, où s'est dite la première messe, n'étaient pas seulement la cave de Rome, elles étaient le souterrain du monde.¹⁰

¹⁰ *Idem*, p. 276.

É claro que esta visão alberga e alimenta todo um imaginário dos mais diversos confrontos sociais, éticos e passionais, com especial destaque para aqueles que são dirimidos pelo discurso que narra e descreve a luta entre os agentes da lei e os malfeitores. A grandeza ético-avaliativa desse discurso, harmonizando-se, de modo mais ou menos intenso, com a ambição de obter uma visão alargada, de alcance estético, permite a constituição de uma poética do confronto legal e do debate sócio-político, com o apoio de uma retórica jurídica dominante ou, pelo menos, de grande notoriedade, no romance clássico oitocentista. É dessa força estética, parece-nos, que, junto com a recuperação no romance de gosto popular, apelando ao melodrama e à maravilha da inquietante estranheza gótica, se constitui um filão que se tornará a espinha dorsal da narrativa policial e de mistério.

Não deve entender-se, no entanto, que foi apenas no romance que esse discurso fascinado pelas cidades ganhou força retórica. Na poesia lírica, com particular relevo em Baudelaire, por exemplo, ele está presente e, entre nós, em Cesário Verde, tantas vezes reconhecido como próximo daquele poeta francês. E, além do que aparece nestas duas fortes expressões culturais, também é evidente que o discurso político doutrinário, mesmo o mais elaborado teoricamente, quer do ponto de vista histórico-económico, quer do ideológico, tem uma percepção similar do fenómeno social das cidades. Anteriormente à época em que Victor Hugo publica *Les misérables* (1862), 18 anos antes, em 1844, Engels tem um entendimento da cidade muito semelhante ao hugoliano, no seu texto *A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra*. Repare-se, efectivamente, que Engels se refere a um momento do crescimento das cidades inglesas, na vanguarda do desenvolvimento económico e tecnológico (não por acaso a cidade estudada com mais atenção é a industrial Manchester, segunda cidade inglesa e a primeira no mundo na produção de algodão, com forte apoio nas mais avançadas maquinarias de tecelagem mecânica), quase contemporâneo do que é referido no romance de Hugo. Este romance, embora escrito numa época posterior ao estudo do teórico alemão, condiciona-se a um horizonte de confrontos ideológicos que são os da revolução de 1848 e, nas formulações que procuram compreender os factos históricos dentro dos quais se desenvolve a diegese, manifesta-se o delineamento cristão

que alimentava o *ideologema* romântico, segundo o qual “as intenções subjectivas, com todas as profundidades interiores”, manifestam as “condições materiais da socialização” que “determinam a orientação temática”¹¹ onde se enquadra a visão narrativa mais ampla – em última análise, o visionarismo cósmico de Victor Hugo. Quase nos antípodas desse visionarismo, temos a percepção do olhar *materialista* de Engels:

Investiguemos, de modo ordenado, alguns dos bairros degradados. Londres vem primeiro e, em Londres, o famoso bairro da lata de St. Giles, que está, finalmente, prestes a ser penetrado por um par de ruas largas. St. Giles está no meio da parte mais populosa da cidade, rodeada por avenidas amplas, esplêndidas em que o alegre mundo de Londres frui os seus lazeres, no bairro contíguo de Oxford Street, Regent Street, Trafalgar Square e a Strand. É uma colecção desordenada de casas altas, três ou quatro andares, com ruas estreitas, tortas, sujas, em que há muita vida, como nas grandes vias da cidade, excepto que, aqui, só se vêem as pessoas da classe trabalhadora. Um mercado de vegetais é realizado nas ruas, cestos com legumes e frutas, naturalmente todos estragados, dificilmente consumíveis, obstruem a calçada, e, deles, como também das barracas dos comerciantes de peixe, eleva-se um cheiro horrível [...]. Dificilmente pode ser encontrada uma janela inteira, as paredes estão a desmoronar-se, as ombreiras e caixilhos das portas e das janelas estão soltos, quebrados, ou encontram-se remendados e mal instalados, neste bairro de ladrões, onde as portas não são necessárias, não existindo nada para roubar. Montes de lixo e cinzas encontram-se em toda a parte e os líquidos sujos, lançados porta fora, reúnem-se em poças fedorentas. Aqui vivem os mais pobres entre os pobres, os trabalhadores mais mal pagos, lado a lado com ladrões e vítimas de prostituição, indiscriminadamente amontoados, a maioria irlandeses ou de origem irlandesa, e aqueles que ainda não se afundaram completamente no turbilhão da ruína moral que os rodeia, vão mergulhando diariamente nele [...]. No imenso emaranhado de ruas, existem centenas e milhares de vielas e pátios, ladeados de casas muito degradadas, que ainda podem oferecer qualquer coisa que seja para habitação de seres humanos.

¹¹ Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage* (Paris: Minuit, 1977), pp. 210-211.

Perto das esplêndidas casas dos ricos, podem encontrar-se tais covis, que são as moradas dos pobres.¹²

Benjamin regista, com ênfase, a importância que a cidade tem para Hugo, sobretudo pelo que a multidão apresenta de fascínio e mistério para o poeta, afirmando que “a multidão é para Hugo um ser híbrido que forças disformes e sobre-humanas geram para aqueles que estão abaixo do homem” ao observar que “o que acontecera naquela rua não surpreenderia uma floresta”. A observação de Hugo leva Benjamin a considerar que “há em *Os Miseráveis* uma imagem espantosa onde o ondular da floresta surge como arquétipo da existência das massas [«os altos fustes e a vegetação rasteira, as plantas medicinais, os ramos caoticamente enredados...»]”, pelo que, de facto, a multidão se torna “um jogo da natureza”, quando “uma rua, um acidente de trânsito juntam pessoas que, enquanto tais, se libertam de determinações de classe.”¹³ E, segundo o mesmo filósofo, Paris das massas em agitação, no tempo de Hugo, nas sucessivas convulsões sociais, que aparecem representadas na sua obra (da Revolução de 1789 às agitações revolucionárias e políticas ocorridas entre 1830 e 1851), não é o único lugar em que surge esse sentimento de novidade e inquietação: “Os povos que se encontram em primeiro plano na cena europeia travam conhecimento com o sobrenatural que Hugo descobriu na multidão.”¹⁴

Contudo, no intervalo de uma geração, essa percepção, enquanto “orientação temática” (Bakhtine) que enforma a visão da multidão, altera-se ligeiramente, pelo que o “terror cósmico” de Hugo “não tem qualquer semelhança com o horror nu e cru que se apoderava de Baudelaire (1802, nascimento de Hugo; 1821, nascimento de Baudelaire) no *spleen*.”¹⁵ Novas figuras emergem dos remanejamentos introduzidos pela percepção que percorre as cidades e que, do ponto de vista de Baudelaire, devedor das leituras que fez de Poe, se enquadram numa

¹² Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, in Marx & Engels, *The Communist Manifesto with...* (London: Wordsworth, 2008), pp. 73-74.

¹³ Walter Benjamin, *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvin, 2006), p. 63.

¹⁴ *Idem*, p. 64.

¹⁵ Cf. *Idem*, p. 65.

nova realidade: as inovações sociais e tecnológicas da *modernidade*¹⁶. A principal figura da focalização perceptiva é, sem dúvida, o **flâneur**, mas, além deste, o povoamento da cidade faz sobressair elementos discretos como o *assalariado* e o *vagabundo* abandonado nas vielas de Paris¹⁷ que, em Hugo, se amalgamavam em duas entidades: a *multidão* e os *miseráveis*.

Nalguns escritos do mestre de *La Légende des siècles*, estas duas entidades são amassadas numa só, a que ele chama *povo*, em que se entrelaça o mundo da miséria com o dos poetas e artistas, em oposição ao poder tirânico e à prática desumanizada das leis. Deste conjunto de entidades, emergem as mais variadas personagens, que povoam o universo citadino de Hugo. É claro que este conjunto de personificações comporta confrontos entre os valores emergentes das comunidades, que se recortam no grande conjunto civilizacional da cidade. A visão desses confrontos, entre os românticos, decorre, quase sempre de modo evidente, dos princípios básicos do cristianismo e mesmo de determinados modelos do catolicismo. Mais de meia centena de páginas de *Les Misérables* é dedicada a estabelecer, através da figura do “bispo de Digne,” essa sobredeterminação ideológica que acabará por enformar o ex-forçado Valjean, mostrando como este é conduzido para o caminho do “Bem,” segunda uma evidente perspectiva do catolicismo, que apoia as acções do bispo na salvação do ladrão que abusa da sua hospitalidade, uma vez que o recém-libertado, mesmo após cumprir a pena, mantinha um forte impulso para os actos criminosos. Por outro lado, Javert é, sem dúvida, a personagem emblemática do poder e da lei, na sua batalha incerta (e também inglória) contra Jean Valjean e a dinâmica social algo caótica e ambígua que ele representa. Através dele, perfilam-se as figuras que, em simultaneidade ou em substituição, ganham peso na literatura policial: o agente da lei, o polícia, o magistrado e o detective.

Em Balzac, que W. Benjamim considera parceiro de Baudelaire no justo reconhecimento da modernidade, quando “voltam as costas ao Romantismo,”¹⁸ vamos encontrar uma perspectiva lançada sobre os

¹⁶ Cf. *Idem*, p. 75.

¹⁷ *Idem*, p. 76.

¹⁸ *Idem*, pp. 75-76.

espaços da modernidade, de focalização restrita, quase em paralelismo com as que em Hugo eram fruto de uma focalização autoral, acompanhada de uma voz sentenciosa, de complementaridade ética e dimensão quase metafísica, enunciadora do visionarismo poético do autor de *Les Contemplations*. Dois exemplos, segundo a tipologia do imaginário de Durand, que acima sumariámos, permitem-nos perceber a importância que essa diferença tem para a matização da construção da atmosfera enigmática, quase fantasmagórica, repartindo-se entre os quadros da noite enquanto *trevas* obscurecedoras do *regime diurno*, predominante em Hugo, e o *regime nocturno*, com as suas matizações e graus de habitabilidade, mais comum em Balzac.

Em *Les Misérables*, de Hugo, lemos:

Le lieu était morose. Aux idées funèbres qui vous y saisissaient, on se sentait entre la Salpêtrière dont on entrevoyait le dôme et Bicêtre dont on touchait la barrière ; c'est-à-dire entre la folie de la femme et la folie de l'homme. Si loin que la vue pût s'étendre, on n'apercevait que les abattoirs, le mur d'enceinte et quelques rares façades d'usines, pareilles à des casernes ou à des monastères ; partout des baraques et des plâtras, de vieux murs noirs comme des linceuls, des murs neufs blancs comme des suaires; partout des rangées d'arbres parallèles, des bâtisses tirées au cordeau, des constructions plates, de longues lignes froides, et la tristesse lugubre des angles droits [...]. Cependant, à la nuit tombante, au moment où la clarté s'en va, l'hiver surtout, à l'heure où la bise crépusculaire arrache aux ormes leurs dernières feuilles rousses, quand l'ombre est profonde et sans étoiles, ou quand la lune et le vent font des trous dans les nuages, ce boulevard devenait tout à coup effrayant. Les lignes droites s'enfonçaient et se perdaient dans les ténèbres comme des tronçons de l'infini. Le passant ne pouvait s'empêcher de songer aux innombrables traditions patibulaires du lieu. La solitude de cet endroit où il s'était commis tant de crimes avait quelque chose d'affreux. On croyait pressentir des pièges dans cette obscurité, toutes les formes confuses de l'ombre paraissaient suspectes, et les longs creux carrés qu'on apercevait entre chaque arbre semblaient des fosses. Le Jour, c'était laid; le soir, c'était lugubre; la nuit, c'était sinistre.¹⁹

¹⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, 2^o vol. (Paris: Le Livre de Poche/LGF, 1975), pp. 442-443.

Não será demais notar como a fantasmagoria da cidade nocturna, aqui, emerge dos dados históricos e enciclopédicos que o narrador autoral vai fornecendo, à medida que apresenta o cenário em que o seu herói, Jean Valjean, se irá movimentar. Este modo de apresentação mantém-se preferencial, em muitas narrativas de mistério, constituindo uma grelha orientadora da apresentação das virtualidades enigmáticas, ameaçadoras ou terríficas, do cenário onde o processo de suspense se desenvolve, como se, antecedendo a operação de contar, o *telling* de focalização zero operasse um encenador preocupado em construir, sobretudo, o local dramático da acção – um *showing*, enfim, não do comportamento dos caracteres, mas do seu habitat. Feita a descrição do lugar, resta actualizá-lo com a presença do herói, referindo as iluminações que tornam possível a sua deslocação, dado o cenário ser pouco favorecido pelas iluminações naturais das estrelas e da lua. Tudo é silencioso, envolto em mistério e sugestões de ameaça, reforçados pelo sistema de luz e sombra resultante das iluminações artificiais.

Mas nem sempre o jogo da visão, iluminação e presença das trevas se processa da mesma forma, ou na mesma sequência. Em Balzac, na narrativa *Un épisode sous la Terreur* que, como o título indica, se situa em pleno processo da Revolução Francesa (1789-1799), vamos encontrar uma visão da atmosfera de ameaça da cidade, ao anoitecer, num cenário quase formalizado de alternância de focalização perceptiva, quer sejam percebidos em modelos impressionistas, quer expressionistas, na utilização das cores, dos contrastes sombra/luz e do entrecruzar dos dados visuais e auditivos. Contudo, o percurso das trevas, embora perspectivado segundo o enquadramento que a personagem angustiada lhe dá, não deixa de ser revelador de uma matização do negrume, quer pelos efeitos da iluminação que se lhe opõe, quer pelo próprio espaço de habitabilidade da escuridão, oferecido pela actividade comercial nocturna:

Le 22 janvier 1793, vers huit heures du soir, une vieille dame descendait, à Paris, l'éminence rapide qui finit devant l'église Saint-Laurent, dans le faubourg Saint-Martin. Il avait tant neige pendant toute la journée, que les pas s'entendaient à peine. Les rues étaient désertes. La crainte assez naturelle qu'inspirait le silence s'augmentait de toute la terreur qui faisait alors gémir la France; aussi

la vieille dame n'avait-elle encore rencontré personne; sa vue affaiblie depuis longtemps ne lui permettait pas d'ailleurs d'apercevoir dans le lointain, à la lueur des lanternes, quelques passants clairsemés comme des ombres dans l'immense voie de ce faubourg. Elle allait courageusement seule à travers cette solitude, comme si son âge était un talisman qui dût la préserver de tout malheur. Quand elle eut dépassé la rue des Morts, elle crut distinguer le pas lourd et ferme d'un homme qui marchait derrière elle. Elle imagina qu'elle n'entendait pas ce bruit pour la première fois; elle s'effraya d'avoir été suivie, et tenta d'aller plus vite encore afin d'atteindre à une boutique assez bien éclairée, espérant pouvoir vérifier à la lumière les soupçons dont elle était saisie. Aussitôt qu'elle se trouva dans le rayon de lueur horizontale de cette boutique, elle retourna brusquement la tête, et entrevit une forme humaine dans le brouillard; cette indistincte vision lui suffit, elle chancela un moment sous le poids de la terreur dont elle fut accablée, car elle ne douta plus alors qu'elle n'eût été escortée par l'inconnu depuis le premier pas qu'elle avait fait hors de chez elle, et le désir d'échapper à un espion lui prêta des forces. Incapable de raisonner, elle doubla le pas, comme si le pouvait se soustraire à un homme nécessairement plus agile qu'elle. Après avoir couru pendant quelques minutes, elle parvint à la boutique d'un pâtissier, y entra et tomba, plutôt qu'elle ne s'assît, sur une chaise placée devant le comptoir.²⁰

Uma tal concepção da cidade, marcada pelo temor mal velado das forças sociais incontroláveis, eventualmente associadas a orgânicas de malfeitoria, e mesmo a eventuais potestades pertencentes às regiões da crença ou do fantástico, parece ser a tônica dominante na grande produção literária da época, perceptível, sobretudo, nos escritos que se sucederam à Revolução Francesa. Poderíamos mesmo dizer que *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, e *Les Mohicains de Paris*, de Alexandre Dumas, se tornaram emblemáticos dessa mesma visão da cidade, que toma esta como uma modelo dramático, um palco, poderíamos mesmo dizer, do confronto entre as entidades provenientes das regiões malélicas (selváticas, exóticas, primitivas), de um local infernal que teria nos bairros precários o seu pórtico de passagem para as zonas habitadas pelas entidades humanas, e as forças do bem, movendo-se sob

²⁰ Honoré de Balzac, *Un épisode sous la Terreur et autres scènes de la vie politique* (Paris: Serges/Carrousel, 1999).

a beatificante inspiração da ordem divina. Começam a surgir, nessas obras, os confrontos, de prolongadas sequências actanciais – em que os processos de acção e/ou avaliação se desenvolvam em sucessivas complicações e resoluções (dinâmica que se pode esquematizar segundo os preceitos da narratologia, tal como se pode ver, por exemplo, em Adam²¹) – entre os “agentes da ordem” e as “forças do mal”.

O romance setecentista, referido à grande metrópole francesa, não tem o mesmo tom de profética ameaça de forças inquietantes e mesmo hostis, latentes nas ruas da cidade e fazendo-se sentir, sobretudo, depois do anoitecer. Mesmo nas narrativas em que os protagonistas se deslocam, fora de horas, pelas ruas da cidade, em aventuras pouco comuns e sem obediência à ortodoxia dos costumes, em Sade, em Laclos, em Lesage, a ameaça das sombras não se desenha na tessitura da representação das vielas e recantos. O mesmo poderíamos dizer da que se forja, também em modelo libertino, relativamente à grande capital das ilhas britânicas: Defoe e Fielding, nas suas narrativas de figuras marginais e picarescas, nunca traçam os delineamentos da cidade de Londres sugerindo a ameaça das trevas, do oculto ou das forças irracionais. Ann Radcliffe escreve os seus primeiros romances góticos por essa época, mas os seus cenários não são ainda os da urbe...

Louis-Sébastien Mercier dá-nos uma imagem de Paris, ao anoitecer, no seu *Le tableau de Paris* (1781/1788), que pode ser tomado como exemplo do modelo que a narrativa setecentista usava, quando apresentava as grandes metrópoles e o seu caos sócio-cultural:

A neuf heures du soir le bruit recommence: c'est le défilé des spectacles. Les maisons sont ébranlées par le roulis des voitures; mais ce bruit est passager. Le beau monde fait de courtes visites en attendant le souper. C'est l'heure aussi où toutes les prostituées, la gorge découverte, la tête haute, le visage enluminé, l'œil aussi hardi que le bras malgré la lumière des boutiques et des réverbères, vous poursuivent dans les boues en bas de soie et en souliers plats: leurs propos répondent à leurs gestes. On dit que l'incontinence sert à préserver la chasteté; que ces femmes *vulgivagues* empêchent le viol; que sans les filles de joie on se ferait moins de scrupule de séduire et d'enlever de jeunes innocentes. Il est

²¹ Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes* (Paris: Nathan, 1992), p. 54.

vrai que le rapt et le viol sont devenus très rares. Quoi qu'il en soit, ce scandale incroyable pour la province se passe à la porte de l'honnête bourgeois qui a des filles spectatrices de cet étrange désordre.²²

Um ambiente semelhante resulta da representação das noites revolucionárias que Restif de La Bretonne nos dá, na longa narrativa que foi surgindo em vários volumes sob o título de *Les nuits de Paris*²³. Mesmo quando a violência assoma, no desregramento dominante das noites cujos eventos são relatados, a partir de 27 de Abril 1789, pode adivinhar-se a implacabilidade da lei, mas não a ameaça envolta em mistério.

É verdade que, por essa altura, nascia, em Inglaterra, o romance gótico (e pode-se dizer que a França conheceu uma versão desse modelo temático-narrativo, sobretudo nalgumas das produções de Sade), essa máquina de produzir paisagens carregadas de ameaças vindo das trevas, tal como acima referimos. Mas a paisagem dominante é, sobretudo, o castelo, como frisa com muita pertinência e acuidade Annie Le Brun: “[...] o maior mérito de *O Castelo de Otranto* é o de ter estabelecido, através da sua ingenuidade estrutural, a negra origem comum [...] do lírico e do mecânico.”²⁴ O romance de Walpole coloca, de facto, num cenário privilegiado, o abismo ético e psicológico para que a modernidade empurrava os cidadãos, sobretudo os da cidade: “É a obscuridade e ela apenas que dá à loucura mecânica o seu carácter inelutável, do mesmo modo que é ela, apenas, que torna fatal a exaltação lírica.”²⁵ No entanto, se para o gótico isso é inteiramente verdade, sendo a “estrutura expansiva da arquitectura negra, cuja progressão celular é buscada em *Otranto*, uma das características do género”²⁶, no romance oitocentista, a vertente do gótico reverte para o espaço citadino, a solidão é claramente colocada no seio das multidões e o universo

²² Louis-Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris* (Paris: La Découverte, 1992), p. 63.

²³ Recentemente, o texto dessa narrativa foi editado com o título *Les nuits révolutionnaires*. Cf. Restif De La Bretonne, *Les nuits révolutionnaires* (Paris: Le Livre de Poche, 1978).

²⁴ Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion* (Paris: Folio, 1982), p. 158.

²⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶ *Idem*, p. 159.

mecânico revela-se como componente fundamental das cidades e da própria prática ritualizada dos cidadãos (os transportes, a organização do comércio, a disciplina laboral da indústria, o mecanismo de actuação judicial) de que Balzac, por exemplo, nos dá impressionantes exemplos (*Les Employés*, *Une ténébreuse affaire*, *Les Paysans*, *La Fille aux yeux d'or*²⁷...). Esta nova atmosfera cosmopolita, carregada já da intensa **féerie** dos índices da modernidade, é o grande tema que se organiza e estrutura como conteúdo os romances policiais, a começar pelos do grande modelo de finais de oitocentos: Conan Doyle. No seu *The Sign*

²⁷ A descrição feita, neste romance (de 1835), do operário, revela bem a estranheza que a nova classe social, produzida pela actividade industrial, causava na mentalidade pequeno-burguesa: ele é apresentado como um desregrado criador de riqueza, porque não a acumula e a esbanja, nas tabernas e casas de má nota, qual Vulcano “inflammable comme la poudre et préparée à l’incendie révolutionnaire par l’eau-de-vie” – cf. Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, suivi de *La Fille aux yeux d’or* (Paris: Le Livre de Poche, 1963) pp. 167-168. Caberiam bem aqui as palavras de Louis Chevalier que Mandel cita no seu *Delightful Murder*: “O crime foi um dos temas principais de tudo o que se escreveu em Paris e sobre Paris desde os últimos anos da Restauração até estes primeiros anos do Segundo Império, durante os quais cresceu, sobre os escombros da velha cidade, uma Paris monumental. (...) Criminosa, esta Paris foi-o sobretudo pelo lugar ocupado pelo crime nas preocupações quotidianas das pessoas. O medo suscitado pelo crime era constante, mas atingiu a sua maior Intensidade em certos Invernos de miséria e de frio. (...) Mais importante contudo do que o medo do crime foi o interesse por ele e por tudo o que se lhe referia. (...) Com efeito, para além destes fenómenos de terror e de pânico, o interesse pelo crime foi uma das formas da cultura popular deste tempo: das suas ideias, imagens e palavras, das suas crenças e conhecimentos, da sua linguagem e dos seus comportamentos” – in Ernest Mandel, *Cadáveres Esquisitos – Uma História Social do Romance Policial* (Lisboa: Cotovia, 1993), p. 33. E, para o conjunto de imagens subjacentes à construção do mundo fantasmático do bem e do mal na Paris de finais do séc. XIX ficar patente, não seria demais lembrar as palavras que Baudelaire dedica ao operário, a propósito da canção “Le chant des ouvriers” (1846), de Pierre Dupont, datadas de 1851: “Il est impossible, à quelque parti qu’on appartienne, de quelques préjugés qu’on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude malade, respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s’imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d’œuvre, dormant dans la vermine, au fond des quartiers où les vertus les plus humbles et les plus grandes nichent à côté des vices les plus endurcis et des vomissements du baigne [...]” – in, Raymond Loch, *Les Ouvriers* (Paris: Larousse, 1975), p. 37.

of Four, publicado em 1890, e cuja história decorre nos anos oitenta (até 1888, como nos informa o texto²⁸), podemos ler, sobre a cidade de Londres:

It was a September evening and not yet seven o'clock, but the day had been a dreary one, and a dense drizzly fog lay low upon the great city. Mud-coloured clouds drooped sadly over the muddy streets. Down the Strand the lamps were but misty splotches of diffused light which threw a feeble circular glimmer upon the .. my pavement. The yellow glare from the shop-windows streamed out into the slimy pavement. The yellow glare from the shop-windows streamed out into the steamy, vaporous air and threw a murky, shifting radiance across the crowded thoroughfare. There was, to my mind, something eerie and ghostlike in the endless procession of faces which flitted across these narrow bars of light – sad faces and glad, haggard and merry. Like all humankind, they flitted from the gloom once more. I am not subject to impressions, but the dull, heavy evening, with the strange business upon which we were engaged, combined to make me nervous and depressed. I could see from Miss Morstan's manner that she was suffering from the same feeling. Holmes alone could rise superior to petty influences. He held his open notebook upon his knee and from time to time he jotted down figures and memoranda in the light of his pocket-lantern. At the Lyceum Theatre the crowds were already thick at the side-entrances. In front a continuous stream of hansoms and four-wheelers were rattling up, discharging their cargoes of shirt-fronted men and beshawled, bediamonded women. We had hardly reached the third pillar, which was our rendezvous, before a small dark, brisk man in the dress of a coachman accosted us.²⁹

²⁸ Cf. Arthur Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes* (New York: Doubleday & Company, 1930), p. 95.

²⁹ *Idem*, pp. 98-99.



O claro/escuro domina nos ilustradores de Sherlock Holmes como Sidney Paget

Menos fantasmagórica, mas não menos terrível, é a visão que Gaboriau nos dá da Paris oitocentista, no seu *Le Dossier n° 113*, publicado, pela primeira vez, em 1867:

Pénétré de son importance, habitué à la déférence des gens des environs, le jeune marquis avait quitté son pays en se disant qu'à Paris, tant par son nom que par sa fortune il serait un personnage. L'événement trompa singulièrement son attente. A sa grande surprise il découvrit qu'il n'y avait rien de ce qui, dans la ville immense, constitue une personnalité. Il reconnut qu'au milieu de cette foule indifférente et affairée, il passait aussi perdu, aussi inaperçu qu'une goutte d'eau au milieu d'un torrent. [...]

Le jour où il fut installé, ayant essayé de faire ses comptes, il découvrit, non sans effroi, que ce court apprentissage de Paris lui coûtait 50.000 francs, le quart de son avoir³⁰ (1963: 215-216).

³⁰ Émile Gaboriau, *Le Dossier n° 113* (Paris: UGE-10/18, 1963), pp. 215-216.

Poderíamos dizer que a distância que vai de uma encenação à outra, o que distingue a focalização marcada pela enformação introduzida pela fantasmagoria, a aceitação da hipótese de algo profundamente desumano e terrífico, e a que se fixa na segunda perspectiva, inquietada pela estranheza da multidão, é a que Poe habilmente soube introduzir *entre* dois dos seus contos protagonizados por Dupin. À noite perturbada pelo massacre alucinante da besta, em “The Murders in the Rue Morgue”, segue-se o mistério da morte de “Marie Rogêt”, que permanecerá insolúvel pela multiplicidade de hipóteses que a diversidade da urbe moderna apresenta. De facto, qualquer transeunte, conhecido, amigo, secreto amante ou qualquer gang cidadão poderia ter morto a jovem Marie; além disso, também a desinformação causada pelo excesso de informação (de jornais, de boatos e de depoimentos) ajuda a obscurecer o crime e a torná-lo praticamente insolúvel, ou a não se poder decidir se deve ser admitido como crime ou não, podendo a morte da jovem resultar de um acidente, hipótese que também não pode ser definitivamente corroborada ou abandonada.

Nunca é demais sublinhar, como o faz Ramon Resina, que “o romance policial deve a sua modernidade ao facto de reflectir a vida urbana”, não tanto porque essa vida exista delineada e construída como imagem, esperando apenas ser reproduzida, mas, sobretudo, porque esse romance participa na tarefa assumida pela literatura romanesca do século XIX em geral, construindo, da cidade, uma imagem literária, a qual resulta, em grande parte, da “combinação de violência e anonimato, sofridos no viver à mercê da urbe”, o que torna possível conceber “o assassinato como mistério e jogo intelectual”, tendência que é favorecida pela “aglomeração e pelo anonimato resultante dela, e também pela variedade de tipos e de condutas que se dão em espectáculo e fornecem motivos para a reflexão,”³¹ (Resina, 1992: 144-145), uma vez que é notado, desde o século XVIII, que a cidade fornece, na sua confusão cosmopolita, o bom acolhimento dos «planos bem traçados», os quais podem ser executados «sem se ser reconhecido

³¹ Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina – La novela criminal en la cultura del desencanto* (Barcelona: Anthropos, Barcelona, 1997), pp. 144-145.

ou observado» como afirma James Boswel (cf. Resina³²), num reparo caracteristicamente setecentista, em que a “Babel” é entrevista por uma observação discriminatória, mais marcada pela mentalidade libertina do que pela que produz o romance gótico, ou o libelo policial.

Quanto à importância que a narrativa policial tem para a construção da imagem da cidade, tal como ela se foi elaborando, ao longo de todo o século XIX, ao ecoar no próprio cinema, desde o expressionismo alemão até às mais recentes narrativas inspiradas na violência urbana, passando, sobretudo, pela sua omnipresença na composição da atmosfera do *filme noir*, quase todos os estudiosos são unânimes. Franck Évrard, por exemplo, defende claramente que, “no romance policial, a cidade não é um simples referente, a garantir um efeito de real”, recordando a afirmação de Chesterton, criador do padre-detective Brown, e muito apreciado por Jorge Luís Borges, de que “o romance policial é a *Iliada* da grande cidade.”³³ Assim, segundo ele, pode-se afirmar a existência de um:

laço entre o género policial e o desenvolvimento da urbanização ligada à industrialização e à organização das cidades que correspondia à vontade de uma nova arrumação social. O crescimento do proletariado urbano, considerado perigoso, a viver no estado selvagem e presa dos instintos mais bestiais, dá origem ao engendramento de uma representação mitológica da cidade do século XIX. A irrupção da natureza e da selvajaria no espaço social e cultural toma a forma de um grande macaco, na Paris dúbria de Edgar Poe (*The Murders in the Rue Morgue*). Em *Les Mystères de Paris*, d’Eugène Sue, a capital, espaço do mal, metamorfoseia-se num Inferno de círculos concêntricos, habitado por inúmeros bárbaros e selvagens. No romance negro (**roman noir**³⁴), a observação

³² *Idem, Ibidem.*

³³ Franck Évrard, *Lire le roman policier* (Paris : Dunod, 1996), p. 111.

³⁴ “O romance negro é um tipo de romance, designando-se, assim, um género literário, de que existem alguns precursores no século XIX. O género, verdadeiramente, nasceu nos Estados Unidos, na década de 1920, com o objectivo de informar sobre a realidade social do país: o crime organizado, a máfia, a sociedade clânica, a anarquia social, a corrupção política e policial, a violência e a insegurança urbana... mas que conheceu, verdadeiramente, o seu crescimento após a Segunda Guerra Mundial. Portanto, o romance negro, hoje, significa um romance policial inscrito numa realidade social precisa e portador de um discurso crítico, ou mesmo

clínica do centro da cidade, ponto de junção do prazer, do dinheiro e do crime, conduz a uma representação mítica negativa do espaço urbano.³⁵

Todo este conjunto de concepções e perspectivas poderia ser resumido pelas palavras de Jacques Dubois, referindo-se às consequências sócio-culturais decorrentes da prosperidade do Segundo Império, em França, nos finais do século XIX, que transcrevemos em seguida: “Entre as inovações que transformam, então, as relações sociais, e que agiam, directamente ou não, sobre as práticas da cultura, ao ponto de marcar um género como o policial, podemos mencionar uma vasta rede ferroviária – que, permitindo a criação das bibliotecas de gare, modifica as formas de circulação e de consumo do jornal e do livro –, o nascimento dos grandes armazéns e o sucesso das exposições universais – que fazem da cidade um espectáculo e uma montra –, a generalização da iluminação a gás, favorecendo uma nova relação entre o interior e o exterior e fazendo da rua o lugar onde, segundo a expressão de Walter Benjamin, «se concentra a fantasmagoria do flanador»”³⁶.

É claro que a imagem romanesca da cidade que se constrói, como cenário do mistério policial ou da acção criminosa, onde se projectam as intrigas romanescas que têm como elemento temático dominante a acção dos fora-da-lei e dos seus opositores, funda-se em realidades contemporâneas do controverso “reinado” de Napoleão III, em França, e nas dos regimes europeus imediatamente anteriores e posteriores.

contestatário, sobre essa mesma realidade, e portador, por isso, de uma visão **noire** do mundo. O romance negro, apesar de ser um romance policial, delinea as suas fronteiras em oposição ao romance de mistério/problema, porque o drama está localizado em um universo menos convencional e menos lúdico” (http://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_noir). É de notar, no entanto, que o romance gótico, tal como se escreveu no século XVIII e XIX, é, muitas vezes, designado, também, por romance negro (**roman noir**), por muitos estudiosos (cf. Le Brun, *Idem*, p. 10), o que acresce em cumplicidades e complexidades as relações entre os dois ciclos literários que desembocam, ambos, sobre as faces terríficas e enigmáticas do perigo e da violência, na sua máxima inquietação e estranheza. Por outro lado, o **roman noir** moderno está, temática e narrativamente, ligado, de modo intenso, ao **film noir**.

³⁵ Évrard, *Idem*, p. 112.

³⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité* (Paris: Nathan, 1992), p. 23.

O iluminar da cidade, o intensificar da movimentação cosmopolita, nomeadamente a circulação dos objectos culturais, a incitação à formação dos públicos alargados e mesmo das multidões, a industrialização, que arrasta consigo uma proletarização que gera, entre as classes mais ilustradas, mais solicitadas pelas especulações imaginárias, literárias, icónicas, das práticas performativas, o sentimento da existência de grupos sociais “perigosos”, são matéria disponível para um trabalho de substanciação semiótica, pronta a disponibilizar-se para a formalização dos discursos ficcionais ou das divagações fantasmagóricas.

O flador “repórter”, que Dickens põe em cena, nalgumas das suas reportagens jornalísticas, importante actividade complementar, sobretudo como processo de investigação e documentação, prioritariamente para a sua produção mais eivada de pendor gótico, mas não só, revela bem como o próprio espaço citadino é delimitado pelas instituições do poder político, do exercício da justiça e as dos rituais religiosos onde se abre o diálogo com o invisível, o além e o ignoto no gerar do imaginário terrífico e do seu bestiário:

By this time I had left the Hospital behind me, and was again setting towards the river; and in a short breathing space I was on Westminster-bridge, regaling my houseless eyes with the external walls of the British Parliament – the perfection of a stupendous institution, I know, and the admiration of all surrounding nations and succeeding ages, I do not doubt, but perhaps a little the better now and then for being pricked up to its work. Turning off into Old Palace-yard, the Courts of Law kept me company for a quarter of an hour; hinting in low whispers what numbers of people they were keeping awake, and how intensely wretched and horrible they were rendering the small hours to unfortunate suitors. Westminster Abbey was fine gloomy society for another quarter of an hour; suggesting a wonderful procession of its dead among the dark arches and pillars, each century more amazed by the century following it than by all the centuries going before. And indeed in those houseless night walks--which even included cemeteries where watchmen went round among the graves at stated times, and moved the tell-tale handle of an index which recorded that they had touched it at such an hour--it was a solemn consideration what enormous hosts of dead belong to one old great city, and how, if they were raised while the living slept, there would not be the space of a pin's point in all the streets and ways for the living to come

out into. Not only that, but the vast armies of dead would overflow the hills and valleys beyond the city, and would stretch away all round it, God knows how far³⁷.



Uma das portas da prisão de Newgate, imagem que faz parte do espólio presente no museu de Dickens. Esta prisão aparece no relato jornalístico acima citado e em várias narrativas de Charles Dickens, nomeadamente *Oliver Twist*, *A Tale of Two Cities*, *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty* e *Great Expectations*. É o tema de um ensaio da sua obra *Sketches by Boz*, onde faz um longo comentário sobre o assunto³⁸

Também as sessões espíritas, em moda nas grandes metrópoles europeias e americanas, desde meados do século XIX, de facto, competem, na época, com a fantasia policial, de tal modo que, muitas vezes, os detectives têm de fazer um esforço de reflexão, para se esquivarem à tentação da explicação “paranormal”, e usarem um forte exercício de argumentação para convencerem os ouvintes e/ou os clientes de que o crime não foi causado por qualquer alma do outro mundo, ou entidade infernal desavinda. Como diz Sherlock Holmes num dos seus últimos casos, “The adventure of the Sussex Vampire”: “This agency stands flat-footed upon the ground, and there it must

³⁷ Charles Dickens, *Night Walks* (http://grammar.about.com/od/classicessays/a/nightwalks_3.htm).

³⁸ Cf. (<http://www.gutenberg.org/files/882/882-h/882-h.htm>).

remain. The world is big enough for us. No ghosts need apply.”³⁹ Pode, por isso, dizer, com todo o à vontade, em *The Hound of Baskervilles*: “I have, hitherto confined my investigations to this world.”⁴⁰

Os relatos dos tratamentos psicanalíticos dos primeiros tempos (finais do séculos XIX) deixam-nos perceber que a sensibilidade das populações das cidades europeias e americanas já não situa os seus pesadelos mais inquietantes nas regiões infernais: como dirá Freud, no seu ensaio sobre a psicologia das massas⁴¹, o cidadão das grandes urbes entra numa espécie de neurose, “vendo-se obrigado a substituir as grandes formações colectivas, das quais se encontra excluído, pelas suas próprias formações sintomáticas. Cria o seu próprio mundo imaginário, a sua religião e o seu sistema de delírio e reproduz, assim, as instituições da humanidade segundo um aspecto desfigurado”⁴². A ameaça anda entre os vizinhos, nas vielas, no meio da multidão, como tão bem o demonstra o filme *M*, de Fritz Lang, que junta à argumentação psicológica, arguta e aprofundada, o registo dos actos criminosos, em caprichosos eufemismos, criados pela atenção expectante pelo que está *fora de campo*, no *invisível*, para o qual se encaminharam o assassino e a vítima... Assim nos surge, como perturbada e neurótica, não só a perspectiva do psicopata infanticida, mas também a visão do colectivo, das massas, que exclui ou recalca o que não quis ver, ou o que percebeu, de modo equívoco, como monstruosidade moral ou crime imperdoável.

³⁹ Arthur Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes* (New York: Doubleday and Company, 1930), p. 1034.

⁴⁰ *Idem*, p. 681.

⁴¹ O texto aqui referido faz parte do conjunto de ensaios que Freud dedicou à *metapsicologia*. Utilizando este termo como título, algumas obras que têm sido publicadas apresentam o texto de onde citamos o excerto aqui apresentado, em agrupamentos distintos, de acordo com os princípios editoriais que são seguidos em cada caso... A edição de onde tirámos este excerto é a da Alianza Editorial/El Livro de Bolsillo, que apresenta a tradução, *Psicología de las masas*, para *Massenpsychologie und Ichanalyse*.

⁴² Sigmund Freud, *Psicología de las masas* (Madrid, Alianza Editorial/El Livros de Bolsillo, 1969), p. 79.