



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**JULIANA DIAS BASTOS**

**SHERLOCK/WATSON:**  
***SLASH FICTION* COMO TRADUÇÃO *QUEER***

Salvador  
2016

**JULIANA DIAS BASTOS**

**SHERLOCK/WATSON:  
*SLASH FICTION* COMO TRADUÇÃO QUEER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como pré-requisito para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Profa. Dra. Denise Carrascosa

Salvador

2016

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Hailton e Augusta, que tanto investiram em mim, me apoiando e incentivando em todas as fases desde que comecei minha caminhada acadêmica.

À minha irmã, Fabiana, por ter me apresentado à *slash fiction* como objeto de pesquisa e traduzido a linguagem da internet pra mim.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Carrascosa, principal guia em minha entrada nas discussões desconstrutivistas, que viraram meu mundo de cabeça para baixo. Serei eternamente grata.

Aos amigos que me viram rir e chorar e cuidaram de mim durante toda a caminhada.

Aos meus colegas de pesquisa no grupo *Literatura como Performance* e especialmente à Paula, Luciana, Ana e Patrícia com quem compartilhei partes da minha vida.

## RESUMO

O presente trabalho toma como objeto alguns dos inúmeros contos e romances escritos por Arthur Conan Doyle entre o fim do século XIX e o início do século XX que tem como protagonistas os personagens Sherlock Holmes e John Watson – a saber: o conto *O Solteirão Nobre*, o romance *O Signo dos Quatro*, e a coletânea de contos *O Regresso de Sherlock Holmes* – em comparação com três *slash fictions* contemporâneas: *Absurdly Simple*, *A Marrying Man* e *The Beginning/The Problem*, escritas, respectivamente, por Irene Adler, Kristophine e Cynthia Coe. A *slash fiction* se caracteriza como um desdobramento do gênero *fanfiction*, em cuja produção leitores e fãs da obra de determinado autor apropriam-se de elementos do texto de partida, criando uma nova trama a partir deles. Pensando as *slashes* como “traduções *queer*”, discuto as características da obra de partida e da tradução refletindo sobre a forma como a masculinidade é construída nesses textos. Para tal tarefa, foram importantes autores como Jacques Derrida, Michel Foucault, Elizabeth Badinter, Judith Butler.

Palavras-chave: Sherlock/Watson. Tradução. Masculinidade. Fan Fiction, Slash Fiction.

## ABSTRACT

This paper takes as its object some of the short stories and novels written between the late nineteenth century and early twentieth century by the author Arthur Conan Doyle about his characters Sherlock Holmes and John Watson compared with three contemporary slash fictions: *Absurdly Simple*, *A Marrying Man* and *The Beginning / The Problem* written respectively by Irene Adler, Kristophine and Cynthia Coe. The slash fiction is characterized as an offshoot of the fanfiction genre, in which readers and fans of the source text rewrite it, changing aspects of the plot and the characters. Considering slashes as queer translations we compare the characteristics of the texts written by Doyle and these translations in order to analyze how masculinity is constructed in each of them. To do so, some authors such as Jacques Derrida, Michel Foucault, Elizabeth Badinter, Judith Butler were important to the discussion.

Key words: Sherlock/Watson. Translation. Masculinity. Fan Fiction, Slash Fiction. Gender.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>2. QUE TRADUÇÃO, QUE NADA!</b>	<b>14</b>
2.1 DISCUTINDO HIPERTEXTO, HIPERFIÇÃO E FANFIC	18
2.2 MAS É TRADUÇÃO MESMO?	21
2.3 OBSERVANDO AS SLASHS FICTION COMO SUPLEMENTO TRADUTÓRIO	23
2.4 ARTICULANDO OS CONHECIMENTOS	34
<b>3. O UNIVERSO DETETIVESCO</b>	<b>37</b>
3.1 A PRÉ-HISTÓRIA DOS ROMANCES POLICIAIS	37
3.2 O GRANDE DETETIVE: HOLMES, SHERLOCK HOLMES	41
3.3 A MASCULINIDADE EM FOCO: HOLMES, POIROT, SPADE E FORTLOW	46
<b>3.3.2 O detetive feminino: Hercule Poirot</b>	<b>49</b>
<b>3.3.3. O private-eye: Sam Spade</b>	<b>55</b>
<b>3.3.4 O detetive no século XXI: Socrates Fortlow</b>	<b>60</b>
3.4 MÚLTIPLOS DETETIVES, MÚLTIPLAS MASCULINIDADES	63
<b>4. REPENSANDO AS MASCULINIDADES</b>	<b>65</b>
4.1 O DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO AO LONGO DA HISTÓRIA	66
4.2 A MASCULINIDADE HOMOSSEXUAL	71
4.3 DESENCAIXOTANDO O SEXO, O GÊNERO E AS SEXUALIDADES	76
4.4 AS TRANSFORMAÇÕES PRESENTES NAS SLASHS	80
4.5 QUEERIZANDO A TRADUÇÃO	83
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Quando a internet se popularizou, muitos acharam que seria o decreto de morte de muitos dos muitos objetos e práticas com os quais estávamos acostumados. Mas se ela fosse efetivamente tão mortífera, vinis, cds, rádio, livros, televisão, filmes, novelas, cinema, jornais não mais existiriam.

Entretanto, o que estamos vendo é a permanência de todas essas coisas, com certas modificações causadas pela passagem do tempo. Algo natural, porque os seres humanos se interessam em modificar suas tecnologias, quaisquer que sejam, adaptando-as ao tempo em vivem. O jornal, por exemplo, que muitos acreditavam estar condenado, tem, aos poucos, migrado para o formato eletrônico, pois independentemente do meio, ainda há pessoas interessadas em produzir e ler notícias. Além disso, o meio eletrônico propicia uma novidade interessante: caso eu queira disseminar notícias políticas, econômicas, sociais ou culturais da minha cidade, bairro ou país, posso fazê-lo, mesmo não sendo jornalista, desde que eu tenha um espaço na internet. Esse espaço pode ser um *blog*, uma conta no *Twitter* ou no *Facebook*. Posso espalhar uma foto usando uma conta no *Instagram* ou ainda gravar vídeos e disponibilizá-los no *YouTube*. Embora esse não seja um fenômeno fácil de analisar, e nem seja essa a intenção deste trabalho, é possível crer que essa plataforma permite que muitas outras vozes possam ser ouvidas, para além das vozes que, até então, tinham plataformas legitimadas. Vemos uma multiplicidade de verdades, de histórias, de falantes e ouvintes, nesse meio que cada dia está ao alcance de mais pessoas. Segundo artigo de 2014 do instituto de pesquisas Ibope Media, o total de brasileiros que utilizam a internet era de 120,3 milhões de pessoas e, em maio de 2014, o tempo médio de uso era de 47 horas por mês<sup>1</sup>. Indubitavelmente, esse meio se disseminou ainda mais em 2014 e tem se revelado com múltiplas possibilidades.

Para a literatura, não tem sido diferente. Cada vez mais, autores que escrevem na internet têm conseguido publicar seus livros em papel, principalmente autores de blogs com muitas visitas. Temos como exemplos a blogueira Lola Aranovich do blog *Escreva Lola Escreva*<sup>2</sup> e autora do livro de mesmo nome que reúne alguns de seus textos publicados no blog; Hillé Puonto, pseudônimo de Lilian Dorea, blogueira do *Manual Prático dos Bons Modos em Livrarias*<sup>3</sup> e autora do livro de mesmo nome.

---

<sup>1</sup>Informação disponível em <<http://www.nielsen.com/br/pt/press-room/2014/Numero-de-pessoas-com-acesso-a-internet-no-Brasil-supera-120-milhoes.html>>

<sup>2</sup> <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br>

<sup>3</sup> <http://manualpraticodebonsmodosemlivrarias.blogspot.com.br>

Existem também escritores já publicados que se ocupam de manter um espaço na internet; alguns deles criaram esses espaços posteriormente ao lançamento de seus livros. A autora de livros para adolescentes Bruna Vieira mantém o blog *Depois dos Quinze*<sup>4</sup>.

Já Ricardo Lísias mantém uma página no *facebook* atualizada frequentemente<sup>5</sup>, enquanto Daniel Galera tem tanto um site<sup>6</sup> quanto uma página no *twitter*<sup>7</sup>. A morte do livro de papel e até da literatura foram decretadas com o advento da internet. Entretanto, na internet, a literatura está muito viva e passa bem, obrigada.

Em 2005, Maria Lúcia Bandeira Vargas escreveu *O Fenômeno Fanfiction*, primeiro livro acerca do tema publicado no Brasil, além de ter produzido uma dissertação e uma tese sobre o tema. De lá para cá, textos investigando a *fanfiction* foram aumentando, embora essa ainda seja uma nomenclatura desconhecida por muitos. Afinal o que é *fanfiction*?

Fanfiction é o nome que designa um gênero de produção textual de cunho literário, embora de caráter amador, nome cunhado pelos próprios autores e leitores deste gênero ímpar. O gênero surgiu dentro dos chamados *fandoms*, grupos de pessoas que se relacionam com base em uma profunda apreciação por uma narrativa ficcional, normalmente produzida pela indústria cultural e divulgada através dos meios de comunicação de massa. A *fanfiction* (também grafada *fan fiction*), *fanfic*, ou simplesmente *fic*, é um tipo de ficção produzida, como o próprio nome em língua inglesa indica, por um fã que faz uso dos cenários, dos personagens e da trama desenvolvidos na narrativa original, sem nenhum intuito comercial ou de lucro de qualquer espécie, apenas para o deleite dos fanáticos, ou seja, dos admiradores mais ardentes da obra em seu conjunto ou mesmo apaixonados apenas por alguns de seus personagens (VARGAS, 2005, p. 16)

Esse gênero encontrou um abrigo na internet, onde tem um alcance muito maior do que publicações em papel – disponível para mais leitores, a nenhum custo, a não ser o do próprio acesso à internet, não sendo necessário cadastro pessoal nos sites, o que permite visualizações ilimitadas dos textos. Além disso, é uma forma de se colocar à margem das questões de *copyrighting*, uma vez que a postagem desses textos na internet não tem nenhum fim lucrativo para seus escritores.

Apesar dessa explosão propiciada pela internet, a *fanfic* surgiu antes disso, embora não se saiba exatamente quando. Fabíola do Socorro Figueiredo dos Reis nos dá algumas pistas ainda inconclusivas, citando *Escrever e Apagar* de Roger Chartier, que aponta o livro *Segundo Tomo Del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida; y es la quinta parte de sus aventuras* como uma continuação do livro de Cervantes

4 <http://www.depoisdosquinze.com/>

5 <https://www.facebook.com/ricardo.lisias?fref=ts>

6 <http://ranhocarne.org/>

7 <https://twitter.com/ranhocarne>



## Don Quixote de la Mancha.

[...] foi idealizada por um editor do século XVII, chamado Alonso Fernandez de Avellaneda, que resolveu continuar as aventuras do cavaleiro medieval. Essa sequência foi composta com base nas últimas páginas da primeira parte da obra, e foi impressa em 1614. Os críticos, entre eles o próprio Cervantes, admitem que a continuação apócrifa de Don Quixote foi escrita com interesse e zelo próprio do novo “autor”, que encontrou, inclusive, “falhas” na primeira parte. (2011, p. 35)

A partir da década de 1970 surgiram as convenções de fãs (*conventions* ou *cons* em inglês) da série *Star Trek*, em português, *Jornada nas Estrelas*. Lá, os admiradores podiam conversar de forma aprofundada sobre a série e apresentar textos de criação própria, estes também objetos de discussão por parte dos seus leitores. Foi a partir daí que surgiram os *fandoms*, nesse caso específico, formado pelos fãs de *Star Trek*. *Fandoms* são extremamente importantes para a disseminação de um texto/autor, música/cantor ou banda, pois são grupos de suporte e divulgação (e muitas vezes de defesa apaixonada) daquilo ou daquele do qual são fãs. *Fandoms* podem mudar o rumo de um texto em andamento (no caso de *fandoms* de uma série televisiva ou de uma série de livros, por exemplo) ou convencer um autor a continuar produzindo certo tipo de texto ou continuar utilizando um determinado personagem que seja querido pelo *fandom*. Logicamente, em 1970, os *fandoms* não tinham todo esse poder, mas, atualmente, mais uma vez, por causa da internet, os fãs podem discutir seu objeto de interesse em fóruns *online* que são muitas vezes frequentados também por agentes de editoras, emissoras de televisão e produtores interessados em saber sobre o sucesso e, conseqüentemente, o lucro, que um livro, série, banda, etc. ainda pode render. Inclusive, o cancelamento de um livro ou série pode ser motivo para a produção de *fanfictions* por parte do *fandom* para que esses fãs continuem em contato com o seu objeto de afeto.

Ainda existem convenções de fãs, mas, atualmente, o lugar com maior disponibilidade de *fanfictions* é a internet. Sites como o *Fanfiction.net*, *Quotev.com* e *FicWad.com* têm milhares de histórias escritas pelos *fictores* – os escritores das *fanfic*, que também são conhecidos como *ficwriters* – e milhares de leitores. Atualmente até a *Amazon*, empresa multinacional no ramo de vendas pela internet, tem um site onde disponibiliza *fanfics*, o *Kindle Worlds*, totalmente livre de problemas de *copyrighting* e onde os *fictores* podem ganhar dinheiro com suas histórias. Outras editoras também já perceberam que as *fanfics* podem ser lucrativas, o que tem ocasionado a publicação de algumas delas. Por exemplo, o best-seller *50 Tons de Cinza* – *fanfic* de outro best-seller, a saga de vampiros brilhantes *Crepúsculo*, escrito por Stephanie Meyer. Em 2013, E. L. James, a escritora dos livros que compõem a trilogia *50 tons de Cinza*, era considerada a escritora mais bem paga do mundo.

Mas nem só de best-sellers vivem as *fanfics*. O site italiano *EFPfanfic.net* reúne *fanfics* de textos clássicos como *Orgulho e Preconceito*, *A Divina Comédia* e *Os Miseráveis*. O site *Fanfiction.net* disponibiliza *fanfics* de livros religiosos, como a Bíblia entre outras milhares de obras.

Os sites mantêm uma organização própria, ordenando as *fanfics* principalmente com base no texto que as inspiram, mas também por gêneros como romance, comédia, terror ou suspense. Para além desses sites, já reconhecidos no âmbito literário, existem alguns que fazem parte apenas no mundo das *fanfics*. Toda a estrutura do site é montada de modo a informar o leitor, facilitar a leitura e auxiliar o *fictor*. Nos sites é possível localizar os textos por categorias (livros, filmes, etc), subcategorias (especificando qual é o texto de partida), biografia do autor, classificação do texto de acordo com seu conteúdo (se é violenta, se há cenas de sexo), data da publicação, data da atualização (caso tenha havido modificações nos capítulos anteriores) e os comentários dos leitores, chamados de *reviews*.

Especialmente, tratarei nesse trabalho de um gênero específico do mundo das *fanfics*, as *slash fictions*, um gênero que segue as premissas da *fanfic* – um texto escrito por um fã com interesses em desenvolver novas histórias a partir desse texto – mas com o desenvolvimento de personagens homossexuais masculinos e temáticas homoafetivas e/ou homoeróticas. As *slashes*, assim como qualquer *fanfiction*, apontam, antes do leitor ter contato com o texto, uma classificação etária e indicação sobre que temas a história tratará. Assim, sabe-se de antemão se trará temática sexual e de que tipo ela será (atos sexuais específicos, por exemplo, BDSM<sup>8</sup>, sempre são indicados), ou se é do tipo romântico, também conhecido como *vanilla*, baunilha em inglês.

Assim como as *fanfics*, as *slashes* começaram também a partir de *Star Trek*, com o desenvolvimento de textos onde havia um envolvimento romântico e/ou sexual entre os personagens de Kirk e Spock. Essas histórias receberam o nome de *slash* porque, no título ou nas histórias, havia a indicação do nome dos personagens separados por uma barra (Kirk/Spock ou K/S). O uso da barra, *slash* em inglês, ainda é utilizado para sinalizar o tipo de texto. A princípio, ainda nos anos 70, essas histórias não foram muito bem recebidas por conta da abordagem homossexual, porém, atualmente, as *slashes* se tornaram muito comuns, e existe um público tão grande para elas que existem páginas da internet criadas especialmente

---

8 BDSM é um acrônimo para Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo e descreve um amplo espectro de práticas relacionadas a dominação e demonstração de poder, podendo envolver ou não dor e humilhação. Todas as práticas devem ser SSC sãs, seguras e consensuais.

para disponibilizar e indicar aos leitores quais as melhores *slashes*<sup>9</sup> disponíveis na internet. Isso não quer dizer que o preconceito desapareceu. Todo site tem um ou mais administradores, o *webmaster* ou a *webmistress*, que contam com a ajuda dos *beta-readers*. Os *beta-readers* têm um papel muito importante. Eles são responsáveis por ler as histórias em primeira mão e determinar se podem ser publicadas ou não. Nem todos os *beta-readers* aceitam “betar” (revisar) *slashes*. Maria Lúcia Bandeira Vargas comenta que no meio *fanfic* existe uma certa resistência tanto à disponibilização quanto à leitura de *slashes*; algo inevitável, uma vez que a homofobia faz parte das sociedades ditas civilizadas. Porém, hoje em dia, com o crescimento em número e público, todos os grandes sites disponibilizam esses textos. Em 2010, a editora Goodreads Author publicou o livro *Pride/Prejudice: A novel of Mr. Darcy, Elizabeth Bennet, and their forbidden lovers* que, como indicado no título, é uma *slash* do livro *Orgulho e Preconceito* da escritora Jane Austen. Em *Pride/Prejudice*, a autora, Ann Herrendeen, descreve o relacionamento sexual e amoroso entre os personagens Fitzwilliam Darcy e Charles Bingley, ilustrando, ao mesmo tempo, como eles lidam com o interesse romântico pelas irmãs Jane e Elizabeth Bennet. A publicação de um livro declaradamente *slash*, classificação que a autora ratifica no posfácio, indica que as editoras creem que há público e pode haver lucro a partir da publicação desses textos.

O livro *Pride/Prejudice* foi objeto de análise na produção do meu TCC. O foco dessa análise estava diretamente ligado à produtividade da representação de uma sexualidade ainda considerada por muitos como “desviante”. Interessantemente, o livro trazia cenas extremamente descritivas das práticas sexuais dos personagens Darcy e Bingley. Embora, nesse sentido, a autora fizesse uma intervenção bastante prolífica na obra de Austen, em relação à questão sexual, ela esbarrava em algumas questões que, acredito, sejam questões mercadológicas. A relação dos dois homens estava dentro dos moldes das relações românticas e da divisão entre o masculino da relação, representado por Darcy, e o feminino, na figura de Bingley.

Diante da percepção de que *fanfic* e *slash* são temas que atraem cada vez mais interesse de leitores e pesquisadores, e do meu interesse pessoal pelo tema, é que me propus a produzir esta dissertação. A primeira parte dela consistiu em uma pesquisa iniciada na graduação, culminando na produção de meu TCC. A pesquisa ganhou força quando percebi o que eu cria ser uma lacuna no estudo do tema. O mestrado me permitiu aprofundar essas

---

9 Um exemplo é a página *Whispered Words* que faz parte de um site maior, o *Fanfiction Resource* <<http://www.fictionresource.com/slash/>>. Esse site se propõe a reunir *fanfics* sobre alguns poucos temas específicos, sendo um deles a *slash*. As *slashes* discutidas aqui foram retiradas de lá.

questões e, uma vez que me encontro na linha de Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, também me permitiu acrescentar uma outra questão que me intriga: sob que aspectos é possível pensar a *slash* como tradução?

Uma pesquisa rápida pela internet mostra que os artigos em língua portuguesa que estudam *fanfic* envolvem, geralmente, letramento e escrita em meios digitais. O portal de periódicos da Capes mostra 26.199 entradas quando o tema da pesquisa é *fan fiction* e 176 quando é *slash*, mas uma pesquisa avançada com as entradas *fan fiction* relacionada a *translation studies* não tem nenhuma resposta objetiva. O portal de teses mostra apenas uma entrada relacionando *slash* e letramento, a tese de Maria Lúcia Bandeira Vargas, que já foi citada neste trabalho.

Entre as minhas leituras sobre as características das *slashes*, deparei-me com duas citações que me ajudaram a prosseguir e aprofundar a pesquisa sobre as *slashes* enquanto tradução. Ressalto que esses trabalhos não são sobre tradução, mas deixam entrever uma correlação com esta área de estudos.

**Na verdade, se considerarmos que autores literários sempre leram outros autores, cujas tramas e cenários lhes serviram de inspiração para suas obras,** pois que os tecidos da literatura são entretecidos com fios previamente existentes, chegando mesmo a tomar personagens emprestados para lhes oferecer novos enredos, concluímos que a *fanfiction* já existia muito antes de ter sido assim batizada (VARGAS, 2011, p 32-33, grifo nosso).

As *fanfiction* possuem personagens e histórias semelhantes, mas não idênticas – pois os leitores tentam se afastar do original ao escrever uma nova história, **mas precisam de alguma forma se remeter ao original, seja através de uma frase (ou ações, personagens, tempo ou espaço) para que os leitores se interessem em ler a nova história escrita a partir da primeira,** original – retalhos ou fragmentos de obras que são costuradas a novos fragmentos (REIS, 2011, p 29-30, grifo nosso).

É possível notar nas passagens destacadas o quanto elas se conectam com a visão desconstrutivista com a qual os Estudos da Tradução vêm se relacionando nos últimos anos. A manutenção da essência do texto original na tradução, a possibilidade (ou não) da equivalência, a recuperação dos amplos sentidos do texto original na tradução (semântica, linguística) são questões que esse trabalho irá conectar ao tema através da ótica do desconstrutivismo, utilizando, principalmente, o pensamento do filósofo Jacques Derrida no que concerne a tradução.

Muito desse trabalho tem a ver com meus próprios desejos e gostos pessoais, por isso escolhi trabalhar com *slashes* que têm como texto de partida as obras do escritor escocês Sir Arthur Conan Doyle, trabalhando com seu mais conhecido personagem, o detetive Sherlock Holmes, que apareceu pela primeira vez em 1887 no romance *A Study in Scarlet*, traduzido

em português como *Um Estudo em Vermelho*. Holmes já foi considerado por pesquisadores – e ainda o é, por alguns deles – um exemplo de misoginia e alguns de seus muitos comentários negativos a respeito das mulheres estarão presentes neste trabalho. Seu maior laço é com seu amigo, o médico John Watson, que é o encarregado de auxiliar nas investigações e registrar os casos detetivescos que desvendam juntos. Nas *slashes* que aparecerão nesse trabalho, essencialmente românticas (*vanilla*), a amizade se transforma em amor criando as histórias Sherlock/Watson. Além das *slashes*, contos de Arthur Conan Doyle transpassarão as minhas leituras a respeito das *slashes*, sendo utilizados para efeitos de comparação e análise com o objetivo de estabelecer a *slash* como uma possível prática tradutória.

O objetivo deste trabalho é aprofundar minha pesquisa nos temas que já estavam presentes no meu TCC: *fan fiction* e *slash fiction*, gênero e sexualidade a partir das lentes dos estudos da tradução e das questões da pós-modernidade. Para tanto, esta dissertação é composta de três capítulos, sendo o primeiro a respeito da relação entre *fanfiction* e tradução, buscando aprofundar questões que me ajudem a solucionar a dúvida que apresentei anteriormente sobre em que aspectos é possível pensar a *slash* como tradução. Isso será feito através de uma costura entre as características de três *slashes*: *Absurdly Simple*, *A Marrying Man* e *The Problem/The Beginning*, escritas respectivamente por três autoras diferentes, sob os pseudônimos de Irene Adler, Kristophine e Cynthia K. Coe e disponíveis no site *Whispered Words*. Essas *slashes* foram escolhidas por serem curtas e terem seu conteúdo relacionado tanto às obras de Doyle quanto à temática amorosa e sexual<sup>10</sup>. Juntamente as *slashes*, os contos escritos por Conan Doyle estarão nesta dissertação como objeto de discussão. Para estudar e discutir esses textos, utilizarei um referencial teórico desconstrutivista, pensando essas traduções como suplemento e apontando de que forma as *slashes* atualizam as personagens criadas por Conan Doyle e as apresentam no século XXI.

O segundo capítulo trata das histórias de detetive e da visão de masculinidade que podem ser lidas nesses textos. O objetivo desse capítulo é mapear e discutir as características dessas histórias e de que forma elas foram se reinventando desde que começaram a ser escritas, do século XIX até a contemporaneidade, utilizando a teoria do conto e o desenvolvimento histórico dessas narrativas. Outro foco desse capítulo é a discussão a respeito de como a masculinidade é apresentada, quais traços da construção do gênero masculino estão presentes nessas obras e a comparação entre as mudanças que possam ser vistas. Ao longo do tempo, quatro detetives serão colocados lado a lado: Sherlock Holmes,

---

<sup>10</sup> Infelizmente o site *Whispered Words* está fora do ar desde dezembro de 2016. Portanto, incluo no final deste trabalho um CD com o texto das três *slashes*.

Hercule Poirot, Sam Spade e Socrates Foflow criados respectivamente por Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammet e Walter Mosley. Detetives modernos e contemporâneos foram escolhidos, assim como autores de diferentes momentos históricos, países, gêneros e etnias.

O terceiro capítulo aprofunda as questões de gênero, com foco no masculino como construto histórico-social, a partir, principalmente, das questões epistemológicas levantadas pela teoria *queer*, mantendo o referencial desconstrutivista. Ao serem mapeadas, que semelhanças e diferenças podem ser vistas entre o detetive Sherlock Holmes do século XIX e suas atualizações contemporâneas através das *slashes*? Além disso, como relacionar essa produção online às características da arte propostas por teóricos na pós-modernidade?

É do interesse desse trabalho confrontar visões diferentes sobre cada um desses tópicos, não para observá-los de forma dicotômica, mas trabalhando sempre na lógica derridiana de suplemento – citando Cristina Carneiro Rodrigues, “um adiamento, um acréscimo” (2000, p. 208) – um conceito muito caro a este trabalho.

Apesar disso, estou ciente de que minhas reflexões sobre o assunto são particulares e este trabalho não tem nenhuma intenção de ter a palavra final a respeito dos assuntos discutidos. Minhas conclusões têm como base meu lugar de fala e, portanto, serão diversas das de outrxs pesquisadorxs que possam se interessar em pensar os mesmos temas. Dessa forma, passemos às discussões.

## 2. QUE TRADUÇÃO, QUE NADA!

A discussão a respeito da tradução é antiga, tendo sido provavelmente iniciada no século I a.C. Desde essas antigas discussões, o fardo que se estabeleceu sobre a prática da tradução foi ficando pesado, e contribuem para ele tanto a teoria acadêmica quanto o senso comum. Afinal, o que caracteriza uma tradução?

A tradução se ocupa de reescrever o texto de partida de forma a torná-lo acessível a novos leitores em potencial, sendo essa acessibilidade, múltipla. Através da tradução, acessamos línguas nas quais não somos fluentes, adaptações que fazem sentido no nosso contexto temporal e espacial, experimentamos o texto através de outros sentidos além do visual, como no caso da tradução intersemiótica ou da audiodescrição. Mas o senso comum nos leva a aceitar algumas traduções e refutar outras, além de conceituarmos a tradução como algo muito específico: ela seria o processo de transposição de um texto, durante o qual se toma o cuidado de preservar os sentidos do texto original. Quando eu estendo um pouco mais o conceito de tradução para poder abarcar, por exemplo, a transformação de um livro em um filme, meu desejo é que o filme seja o mais fiel possível à narrativa do livro. Como eu posso aceitar uma tradução que se afasta do original? Para que vou querer um texto, qualquer que seja, que se afasta do original?

Interessantemente, essa visão do senso comum encontra espaço na área acadêmica, principalmente no que se refere à tradução textual. Conforme cita Cristina Carneiro Rodrigues

A resposta de Kelly (1979) à pergunta “o que é que o linguista tem para oferecer ao tradutor?” é a seguinte: a análise da equivalência e alguma justificativa objetiva para as intuições do tradutor (p. 24). Com essas palavras Kelly resume os objetivos de grande parte dos trabalhos que relacionam a tradução e a linguística. De acordo com Wilss (1982), a noção de equivalência “tem sido tópico essencial na teoria da tradução nos últimos dois mil anos”, mas também é um dos temas sobre o qual tem havido mais desacordo durante o período. Em seu estudo sobre o conceito, Wilss lamenta que a determinação a respeito da equivalência ou da equivalência entre termos permaneça como uma questão de intuição, ou seja, que ainda não possa ser objetivamente mensurável (RODRIGUES, 2000, p. 26)

O desejo de Wilss de que exista uma fórmula que nos indique, enquanto tradutores, como manter a equivalência foi compartilhado por muitos até que as fórmulas efetivamente surgiram. Eugene Nida, por exemplo, montou a sua. Nida era um linguista preocupado em desenvolver uma técnica científica que permitisse ao tradutor manter, na tradução, os sentidos que existiam no texto original, mas de forma que eles fizessem sentido para o receptor da tradução. Para isso, ele dividiu a tradução em duas etapas: o conceito na língua original é transformado em enunciado na língua que recebe a tradução. Esse enunciado será

retrabalhado para fazer sentido, para ser compreendido no contexto, na língua receptora. Segundo Rodrigues (2000, p. 77), “Nida determina que uma tradução reflita completamente o sentido do original, mas com as palavras e conceitos da língua receptora”. Ou seja, a tradução deve ser compreensível, mas deve atentar para o princípio da equivalência. Logicamente, estou reduzindo várias discussões propostas por ele, mas o problema, cuja solução Nida não propôs, é como realizar tal equivalência. Em meio às diferenças entre “equivalentes naturais” e “equivalentes dinâmicos” ainda pende sobre os ombros do tradutor a questão de como é possível fazer com que enunciados em línguas diferentes carreguem os mesmos significados.

Já na área de literatura, André Lefevere propõe a tradução como reescrita, vendo o texto de partida e a tradução como permeados por questões ideológicas, sociais, culturais e temporais. Lefevere divide os textos em dois tipos: o texto onde efetivamente as questões citadas acima são importantes e textos onde não são. Nessa última categoria, encontraríamos textos referenciais, por exemplo, textos acadêmicos que contêm uma linguagem objetiva. Finalmente, embora ele rejeite a questão da equivalência, ele aceita que ela é possível em certo nível (RODRIGUES, 2000).

Essas não são as únicas críticas que esses autores receberam em relação à forma como lidam com questões como equivalência, essência do original e prescrições a respeito da forma correta de traduzir. Isso não quer dizer que eles não tenham tido grande importância para os estudos de tradução ou que não tenham desenvolvido conceitos importantes, muito menos que suas ideias devam ser renegadas. Mas é interessante observar que em áreas diferentes os autores se prendem, mesmo no século XX, às mesmas questões repetitivas a respeito de tradução, questões essas que eles deixam sem respostas satisfatórias.

Ao tradutor, cabe a balança que pende entre a mania e a melancolia, conforme comenta Susana Kampff Lages (2002). Na melancolia, o tradutor se sente deprimido, incapaz de atingir aquilo que a sua função lhe pede, enquanto que, durante a fase de mania, ele se sente poderoso e triunfante. De acordo com a autora, “[...] faz parte da lógica melancólica da reflexão tradicional sobre a tradução depreciar não apenas a atividade e o produto da tradução, mas também a pessoa do tradutor” (LAGES, 2002, p. 68).

Complementando:

Esse complexo de inferioridade do tradutor (que apresenta sempre seu averso no de superioridade, que propala a necessidade de o tradutor possuir capacidades sobre-humanas para poder levar a cabo sua tarefa) tem seu correlato teórico no axioma da impossibilidade da tradução tout court (LAGES, 2002, p. 69).

Quando o filósofo alemão Walter Benjamin escreveu *A tarefa do Tradutor* algo mudou



no mundo da tradução. Não quero, com isso, pretender Benjamin como criador de um novo conceito de tradução, mas seus escritos fomentaram, em forma de teoria, um novo caminho para essa área de estudos.

Susana Kampff Lages, tradutora da obra de Benjamin escreve:

Também o tradutor, leitor privilegiado de uma obra, deve remontar ao texto original através de um percurso de leitura que é eminentemente rememorativo: todo esforço de reescrita textual é de natureza (re)memorativa, opera um desdobramento tanto no plano reflexivo quanto no plano sensível e/ou material de um texto. E por constituir o produto de uma rememoração do texto original, o texto traduzido cria um outro texto que não é cópia, reprodução, mas sim “testemunho do seu original – testemunho diferido, como sempre acontece com as imagens da memória”, como assinala o crítico e tradutor português de Walter Benjamin João Barrento, num bonito texto sobre a tradução dos clássicos.\* Por outro lado, para existir, toda tradução deve necessariamente realizar uma diabólica operação de esquecimento do texto original (2002, p. 240-241).

Interessa-me, para dar continuidade à análise que vou propor, a visão da tradução como um exercício rememorativo. Isso está diretamente relacionado com a atividade do tradutor, que retira de dentro de si mesmo, e não de fórmulas ou somente das marcas deixadas pelo autor do texto de partida, o novo texto. Além disso, enfatizo o texto traduzido como uma não cópia, mas sim testemunho diferido: “O testemunho [...] apresenta outra voz, um ‘canto (ou) lamento paralelo’ que se junta à disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p.79). Tradução não é a simples ação de transferência de caracteres de uma língua para outra, ou uma atualização com o objetivo de manter os traços do texto original, mas sim a produção de um novo texto que é totalmente mediado pelas experiências, vivências e memórias daquele que o traduz. Deixo de lado, aqui nesse exercício argumentativo, a visão de uma tradução que busca equivalência e fidelidade. Esse trabalho lembrará continuamente aos seus leitores que os tradutores estão produzindo uma não cópia e que o seu testemunho diferido é extremamente valorizado.

Dentro da *slash*, esse exercício de rememoração está presente pela presença necessária dos textos de partida. Lá estão os personagens, os cenários e o que for possível rememorar do texto de partida, mas, conforme Lages coloca, esse é um testemunho diferido, pois vem da memória e, portanto, não será um testemunho perfeito. A tradução é a rememoração histórica, conforme Selligman-Silva, mas na *slash* essa rememoração diferirá no campo da sexualidade. A inserção da homossexualidade, apenas presumida no texto de partida, que são as obras de Arthur Conan Doyle, é a realização da **diabólica operação de esquecimento do texto original**.

Já em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1996),

Benjamin usa o cinema para mostrar a quebra que se instaurou em torno da obra de arte através da possibilidade da reprodução infinita destas. Já que existem tantas cópias, a obra original é destituída do seu status de raridade e de parte do seu poder. Dentro da dimensão literária, o poder reside tanto no objeto, o livro, quanto no autor. O primeiro é considerado um objeto de poder por toda a aura de intelectualidade que, se supõe, tem aquele que carrega o livro. Uma vez que o hábito da leitura é visto como prova dessa autoridade intelectual e o objeto livro é relativamente caro no Brasil, o que relaciona sua posse a um certo nível financeiro, o livro se torna auratizado. Já o segundo, o autor, acrescenta valor à posse do objeto livro. Generalizando, o leitor de uma obra de Machado de Assis será considerado mais intelectualizado do que o leitor de uma obra de Paulo Coelho. Tanto o objeto quanto o autor criam o status da obra literária.

E aqui entra a *fanfiction* e o meio eletrônico como parte desta dasaturatização. Primeiramente, embora algumas *fanfics* tenham sido publicadas em formato de livro, a imensa maioria delas está na internet, ou seja, ninguém exhibe a leitura de uma *fanfic*. Logicamente, pode-se argumentar: mas e a obra de partida cuja leitura prévia é o maior atrativo para a entrada no mundo das *fanfics*? Temos a internet e inúmeros tipos de dispositivos eletrônicos como *tablets*, *smartphones*, *e-readers*, por onde podemos carregar centenas e até milhares de livros que foram conseguidos sem o pagamento de nenhum centavo.

Em segundo lugar há a questão do autor. Conforme explicado na introdução, as *fanfics* são escritas por fãs do texto de partida, ou seja, a questão da autoria é importante para essas pessoas, mas não é uma barreira para os *fic writers*. Elas se sentem à vontade produzindo suas próprias não cópias, mas sim testemunhos diferidos a partir do texto de partida. E não só isso, uma *fanfic* pode crescer e ser extremamente comentada independente da identidade da autora, já que estas costumam assinar seus textos sob pseudônimos, podendo, inclusive, utilizar mais de um. Além disso, uma vez que os capítulos das *fanfics* podem ser comentados pelos seus leitores, a autora pode decidir acatar a opinião dos leitores e modificar partes do texto já escritas, tornando a criação algo colaborativo. Sendo assim, a forma como a literatura é utilizada e produzida em meio eletrônico é diferenciada daquilo que nos acostumamos a ver.

A diminuição do poder da obra de arte “original” e do poder da autoria tem um lugar importante no rumo que o pensamento desconstrutivista tomou. A tradução se apropriou desses estudos, como se apropriou dos textos de Benjamin, para rediscutir os papéis e rumos da tradução, e é por isso que essa teoria norteará a discussão a respeito da costura entre tradução e *fanfiction*, a partir de agora.

## 2.1 DISCUTINDO HIPERTEXTO, HIPERFIÇÃO E FANFIC

Dentro do mundo da internet, há a predominância de produção de conteúdo no formato denominado de hipertexto, termo cunhado em 1965 por Theodor Holm Nelson: “Em termos muito simplificados, o hipertexto pode ser compreendido como uma forma de escrita não sequencial e multilinear” (KIRCHOFF; ASSUMPCÃO, 2010 p. 99).

O aspecto hipertextual dos discursos digitais leva o leitor a interagir fisicamente com o próprio texto, clicando sobre determinados *links* e comandos e, dessa forma, criando percursos diferenciados de leitura. Ademais, o leitor também pode interagir diretamente com o escritor, por exemplo, nos *chats*, realizando uma permuta constante de turnos comunicacionais: assim, o leitor torna-se uma espécie de escritor, e vice-versa (Araújo; Biasi-Rodrigues, 2007). De certo modo, a própria interatividade é responsável pelo surgimento da leitura não-sequencial e multilinear (Ibid, p. 99 – 100)

Nelson criou o hipertexto para que inúmeras obras literárias pudessem estar disponíveis a um grande número de pessoas e de forma interconectada. Surgiu o Xanadu<sup>11</sup> com a proposta de ser um imenso arquivo virtual disponível para ser acessado em qualquer computador por vários leitores simultaneamente e instantaneamente. Esse sistema tem seus próprios princípios:

O primeiro princípio, **metamorfose**, envolve a mutação da rede hipertextual a partir da atividade do leitor. A **heterogeneidade** reúne informação de diferentes procedências e formatos, o que se refere à hipermídia, já citada anteriormente. A **multiplicidade** diz respeito à estrutura do hipertexto, cujos nós de informação podem ramificar-se indefinidamente em outros nós de informação. A **exterioridade** marca a importância de fatores externos na conformação do hipertexto, como adição de textos ou comentários, por exemplo. A **topologia** refere-se ao lugar que a rede ocupa no espaço, sendo que ela mesma é um espaço. E, finalmente, a **mobilidade dos centros**, na qual não há um centro, apenas, mas vários, que estão em constante mutação, conforme, mais uma vez, a atividade do leitor. Estas características também são apontadas por outros autores, ainda que a partir de enfoques diferentes (LONGHI, 2000, grifo do autor)<sup>12</sup>

O hipertexto pode ser resumido como uma narrativa não sequencial. Por isso, é possível argumentar que o hipertexto tem uma pré-história baseada em referências internas entre obras e textos e na quebra da linearidade:

Neste sentido, é importante atentarmos para a obra de Marcel Proust, James Joyce, Júlio Cortázar, Jorge Luiz Borges e Laurence Sterne. Ao tentar romper uma narrativa considerada linear, eles poderiam estar inaugurando uma forma de pensamento hipertextual na literatura (LONGHI, 2000).

11 <http://www.xanadu.com.au/xu/>

12 Texto criado e disponibilizado na internet. Disponível em <http://www.pucsp.br/~cimid/4lit/longhi/hipertexto.htm> Acesso em 23 mai 2015. Por isso não há indicação de página.

Essa nova forma de produção de conteúdo permite que tanto o produtor do texto quanto o leitor interajam de uma forma totalmente diferente do que estávamos acostumados ao ler textos no papel. Uma nota colocada no hipertexto pode levar o leitor a dar uma volta pelo mundo, um link puxando outros em sequência, levando a fotos, vídeos e arquivos de áudio, inclusive possibilitando que o leitor se perca do conteúdo que estava sendo lido originalmente. Observando esse processo de um ponto de vista diferente, é o leitor que está construindo o seu próprio texto, escolhendo que informações quer agregar, utilizando o que os teóricos da área chamam de *nós*. Os nós são a rede de conexões formadas por palavras, imagens, áudios e outros hipertextos.

A produção de conteúdo na internet – textos, vídeos, músicas, fotos – abre um amplo e prolífero campo de estudos, além de se permitir ser inserida em discussões previamente existentes. Embora a produção de literatura na internet tenha seus críticos, a utilização dessa nova mídia não pode ser ignorada, uma vez que seu crescimento, como apontado na introdução deste trabalho, é vertiginoso. Um dos campos onde o hipertexto pode ser estudado é o da intermedialidade. Todo cruzamento entre mídias pode ser considerado dentro dos fenômenos da intermedialidade. A hiperficção se insere nesse fenômeno e será meu parâmetro de comparação com a *fanfic*.

Intermedialidade é um conceito que cobre não somente as relações entre as mídias, mas também interações e interferências de cunho midiático (RAJEWSKY, 2012, p. 22). Essa definição é questionada pela autora, pois se torna muito abrangente, mas continua proveitosa. Ela esbarra na dificuldade, que ocorre frequentemente, de delimitar cada mídia; porém, conforme comentado anteriormente, as particularidades do hipertexto e da hiperficção nos livrarão dessa dificuldade.

A hiperficção – outra denominação bastante significativa para mim é ficção interativa, conforme Longhi (2000) a chama, deixando claro que ela necessita do leitor para funcionar – é uma história disponível através da *World Wide Web* ou de *cd-roms* que está em eterna construção, pois se bifurca a partir de possíveis escolhas de sequências para aquela narrativa. As mesmas possibilidades que temos com o hipertexto temos com a hiperficção, ou seja, no meio da leitura seremos levados a decidir se iremos ou não clicar em alguns links ou imagens disponíveis no texto, produzindo nossa própria forma de sequenciá-lo. Isso permite ao leitor experimentar a ficção como um jogo. As indicações dos nós estão no próprio texto. Nesse sentido, a participação do leitor é fundamental não só porque ele escolhe os rumos da história, mas porque em alguns casos ele será convidado a opinar a respeito do futuro dos personagens.

*Afternoon, a story*, é considerada a primeira hiperficção produzida. Ela foi escrita por

Michael Joyce, em 1987, e disponibilizada aos leitores por meio de um software denominado *Storyspace*. A partir desse lançamento, o desenvolvimento da internet permitiu que a produção de textos pudesse ser disponibilizada e discutida em *chatrooms*, redes sociais e blogs, possibilitando a criação do chamado ciberespaço. É possível disponibilizar hiperficção em todos esses espaços. Atualmente, a hiperficção é dividida em dois tipos, seguindo os conceitos construídos por Marcos Palacios (2015): a *hiperficção exploratória*, onde o leitor é convidado a clicar em imagens e links já disponíveis no texto, que constroem uma narrativa particular dando uma continuidade própria à história, e a *hiperficção colaborativa*, onde o leitor tem um papel mais influente porque é convidado a adicionar e enviar pela internet histórias para suplementar a narrativa preexistente, podendo, inclusive, ser um dos personagens da narrativa. *Afternoon, a story* é um exemplo de hiperficção exploratória, assim como a hiperficção brasileira *Tristessa* produzida em 1998.

Já o meu interesse se concentra na hiperficção colaborativa, pois é aqui que a *fanfic* e hiperficção se encontram. Embora os sites de *fics* não as disponibilizem como um texto aberto às modificações dos leitores de uma forma tão ampla quanto os sites das hiperficções, isso pode ser feito a partir de sugestões deixadas nas caixas de comentários dos sites e, a partir disso, o *ficitor* pode negociar abertamente com os leitores quais sugestões são possíveis. É importante notar que estou incluído a *fanfic* no campo da hiperficção, embora muitos trabalhos sobre o tema excluam as *fanfics* do seu corpus: “Dentro de uma mesma comunidade de fãs internautas [é possível] escrever *fanfiction* ou produzir qualquer outro material por um fã, o que Latuf Mucci (2010, p. 16) chama de forma geral de “ficção textual” ou hiperficção. (REIS, 2011, p. 34).

Autoria procedimental significa escrever as regras pelas quais os textos aparecem. Significa escrever as regras para o desenvolvimento do interator... o interator não é o autor da narrativa digital, embora ele possa vivenciar um dos momentos mais excitados da criação artística – a emoção de exercer o poder sobre materiais sedutores e plásticos. Isso não é autoria, mas “agência”. Com termo “agência” se designam as ações significativas realizadas pelo leitor com a possibilidade de vê-las materializadas (SANTOS, 2010, p. 5)

Além disso, *fanfic* e hiperficção fazem parte de algo que a internet criou e que Fabíola dos Reis (2011) chama de leitor-autor-crítico de ficção. O autor de *fanfic* é, na verdade, um leitor que utiliza a obra de outro autor para produzir seu próprio texto – simulacro – ao mesmo tempo em que assume a posição de crítico, porque constrói histórias que derivam das lacunas que ele enxerga no texto de partida. Acredito, como Deleuze argumenta no texto *Platão e o Simulacro* (2010), que este é pleno de novas possibilidades e não uma cópia menor despojada do poder conferido pela aura de um autor. A *fanfic* é uma atualização filha do momento

histórico no qual ela é produzida.

Os gêneros produzidos na internet são híbridos e podemos observar como eles retomam características de outros gêneros como o romance, novela, romances de folhetim, entre outros. Derrida brinca com a ideia do erro de misturar os gêneros. Posteriormente, ele diz, em *The Law of Genre* (1980), que os gêneros se contaminam uns aos outros, e essa contaminação é ilimitada. Muitos dogmas da boa literatura revelam-se ineficientes ao discutirmos literatura na internet, onde originalidade, autoria, pureza dos gêneros não são nem discutidos nem cogitados, embora isso não deva ser confundido com desdém. A internet presta um grande tributo à literatura atualizando as obras literárias e ajudando inúmeros leitores a terem acesso a elas. É aqui que entramos no cerne da questão entre tradução e *fanfic*.

## 2.2 MAS É TRADUÇÃO MESMO?

A crença na existência de texto denominado como original também está fora deste trabalho. Explicito minha posição e me alinho com essas palavras (introdução):

Se todo texto depende da leitura para a sua sobrevivência “toda leitura também está em dívida com o texto lido” (Bennington, 1991, p. 157). Assim todo o “original” depende do tradutor para essa mesma sobrevivência e está em dívida, por antecipação, para com o tradutor. [...] Se o texto original passa a ser concebido também como um texto, também construído no ato da leitura e cujo significado se encontra “na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as circunstâncias e os limites do próprio leitor” (ARROJO, 1992c, p.39), há um paralelismo entre original e tradução, pois ambos são produtos de leituras construídas.[...] admite-se que o tempo não passa apenas para a tradução, mas também transforma o original [...] O texto traduzido é “outro” texto. [...] Essas concepções poderiam levar a se pensar que a tradução é totalmente impossível. No entanto, o que é impossível não é a tradução, mas a noção de tradução de que se parte para pensar nessa impossibilidade: uma concepção que espera que a tradução repita o “texto original”, que seja sua perfeita equivalência, que reproduza seus valores (RODRIGUES, 2000, p. 205)

É exatamente aqui que entram as *slash fictions*: são traduções, novos textos alinhados ao contexto histórico, que releem o texto de partida. A lógica que opera aqui como defesa da *slash* enquanto tradução é a lógica do suplemento derridiano. Segundo Derrida: “uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos unidos, tão diferentes quanto possível se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevivência que ocorre todos os dias” (2005, p. 224). O suplemento é algo acrescentado a um texto que já está completo, o texto de partida, mas que, ao mesmo tempo, é um texto em completa mutação.

A lógica (gráfica) do suplemento\* (*graphique du supplément*) só é pensável a partir do descentramento\*. A ausência de centro, de significado (sic) transcendental tomado arché e tê-los (origem e fim), possibilita o movimento da suplementaridade (*supplémentarité*), que é o movimento do jogo das substituições no campo da

linguagem. A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize este sistema (SANTIAGO, 1976, p. 88)

Aqui, me afasto da crença da existência de um centro e entro na ideia do movimento e do jogo. A brincadeira ocorre no deslocamento, descentrando o não centro que era o texto de partida. “[...] nesse não-outro-modo, se produz uma certa diferença, um certo oscilar, um certo descentramento que não é a posição de um outro centro. Um outro centro seria um outro *maintenant* [um outro agora, um outro instante da presença]”(Ibid, p.12). Essa é a própria defesa do valor da tradução, do movimento, do jogo do suplemento. É a própria defesa do jogo da *slash*, da desnecessidade do centro religioso proporcionado pelo texto de partida e a abertura às infinitas possibilidades da brincadeira. Isso não abole os textos de partida ou o seu poder de atração, as escritoras de *fanfics* são fãs declaradas deles, mas eles foram retirados do pedestal.

Defendo também o abandono de oposições, como por exemplo, *obra original/tradução, tradução boa/tradução ruim*; aliás, a própria ideia de *bom/ruim* (ou *certo/errado*) não está em julgamento, pois minha intenção não é analisar os textos nessa perspectiva. Cada texto tem suas peculiaridades, disponíveis para serem analisadas, e mil pessoas que tentem analisá-los produzirão mil análises diferentes. “A lógica do suplemento é a lógica da não-identidade, da não-propriedade” (Ibid, p. 87).

O jogo das *slashes*, que nos interessa nesse trabalho, se dá a partir da inserção da temática homossexual, um tema pouco presente em textos com ampla circulação no fim do século XIX, mas extremamente presente no contexto atual de início do século XXI, operando com duas figuras icônicas no campo das histórias de detetive, que são as personagens Sherlock Holmes e John Watson. Observar as personagens deslocadas da presunção da heteronormatividade nos mostra as inúmeras possibilidades que o texto de partida ganha por conta da tradução e aumenta a quantidade de interpretações que podemos fazer a partir dele enquanto leitores, abrindo espaço para mais deslocamentos. Diante disso, as perspectivas *certo/errado* e *ruim/bom* são dispensadas.

Da mesma maneira a tradução não é equivalência, não é complemento, é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais, como a escritura. A tradução substitui, preenche um vazio e “vai se constituir de alguma maneira como obra original” (DERRIDA, 1987a, p.231). Não é marginal ou secundária em relação a um todo a ela externo, pois é necessária para a sobrevivência do original (RODRIGUES, 2000, p. 209)

Adaptando o estudo de Evaldo Gondim (2012) ao tema da sexualidade, tomo de

empréstimo suas palavras, que, a meu ver, dialogam perfeitamente com a presente discussão:

Assim sendo, a metaficção paródica nesses romances [obras pós-doylianas], é um processo autoreflexivo peculiar ao plano de composição, questionando elementos do romance policial de pura detecção, tais como as peculiaridades do detetive, do narrador-personagem, e a constituição do enredo. Recorrendo a Deleuze e Guatarri (1996) (1996), podemos afirmar que esses romances criam fissuras por fricções que produzem estrias que desterritorializam o romance policial de Sir Arthur Conan Doyle.. (GONDIM, 2012, p. 2)

Nas obras aqui debatidas, o questionamento cai, principalmente, no terreno da sexualidade e é lá que ocorrem as fissuras produzidas a partir da inserção da homossexualidade. Por isso utilizo o conceito de suplemento, pois a slash como tradução possibilita a introdução de uma sexualidade ainda tida por muitos como desviante, no texto de partida, onde todas as relações entre personagens eram naturalizadas de modo heteronormativo.

Reitero meu ponto: as *slashes*, e a *fanfic* de uma forma geral, são novas obras não secundárias que suplementam seus textos de partida e atuam para sua sobrevivência através de sua apresentação e de atualizações que permitem que os leitores entendam e se interessem pelos textos na atualidade. Para discutir de forma mais aprofundada essa questão, trago o universo das *slashes* para essa dissertação, no sentido de dar suporte a uma consequente discussão sobre a relação entre as *slashes* Sherlock/Watson e os textos de partida.

### 2.3 OBSERVANDO AS *SLASHES FICTION* COMO SUPLEMENTO TRADUTÓRIO

São três as *slashes* a serem trabalhadas aqui: *A Marrying Man* escrita por Kristophine, *Absurdly Simple*, escrita por Irene Adler e *The Problem/The Beginning*, escrita Cynthia K. Coe. Essas *slashes* foram publicadas em sites diferentes, porém estão reunidas no *Whispered Words*<sup>13</sup>, um site que se dedica a reunir diferentes *slashes* no mesmo lugar e por isso tem uma interface um tanto diferente da maioria dos sites, embora apresente alguns paratextos que normalmente existem nesses sites, tais como título, autor e breve resumo da história. Além disso, esse site indica o *pairing* (quais são os personagens que farão o par romântico ou sexual na história), quem submeteu a história, e um número específico para identificação.

Na primeira página do site podemos ver pequenas informações a respeito de cada uma das quinze histórias listadas. Ao clicar em uma delas, somos dirigidas a uma nova página, que indica particularidades da história (principalmente se há ou não cenas de sexo e que tipo de

---

13 <http://www.fictionresource.com/slash/recs.php?serie=Sherlock+Holmes#>. Atualização 26 fev 2016: o site encontra-se fora do ar desde dezembro de 2015.



conteúdo sexual encontraremos), classificação (drama, suspense, comédia), os links para a própria história e a seção de comentários.

*Absurdly Simple* está dividida em três partes, *A Marrying Man* tem um só capítulo e *The Problem*, também chamada no site de *The Beginning*, tem apenas um capítulo disponibilizado – é importante pontuar que cada “capítulo”, como estou chamando, pode conter dezenas de páginas – mas anuncia continuação. *Absurdly Simple* e *A Marrying Man*, a princípio, estavam disponibilizadas no site hwslash – <http://www.hwslash.net/> –, um site que aceita apenas histórias que seguem o *canon*. Focando especificamente na extensa obra que narra os casos investigados por Sherlock Holmes, o *canon* abrange os 56 contos e os 4 romances escritos por Doyle, ou seja, as escritoras precisam conhecer o *canon* para poder produzir suas traduções e, a partir delas, postar suas histórias. A interpretação sobre como apresentar as histórias e personagens a partir desse *canon* é livre. Apesar de não haver nenhuma menção a respeito, *The Problem/The Beginning* também segue o *canon* uma vez que o menciona e utiliza-se de características apresentadas nele.

Essas 60 obras que formam o *canon* tratam das aventuras do detetive Sherlock Holmes e seu amigo John Watson. Holmes é um detetive inglês com poucos interesses na vida além da utilização do seu próprio método dedutivo na investigação dos seus casos. Tudo que ele estuda ou com o que se ocupa são assuntos que possam ajudá-lo a encontrar a resposta que procura. Watson é um médico e ex-militar que divide o apartamento com ele e também tem como tarefa registrar os casos que resolvem juntos. Ao longo de tantas histórias, os personagens se modificam, Watson se casa, Holmes é dado como morto, mas retorna, inimigos novos vão surgindo nas histórias, mas o cerne não muda: é uma história de detetive e, como tal, sempre temos acesso a essas informações através da narração da investigação de algum caso. No terceiro capítulo, aprofundarei a discussão a respeito das características do tipo de narrativa construída por Doyle.

Um traço importante, por causa da sua completa ausência, é a forma como Holmes se relaciona com as pessoas em geral. Ele é afastado até do seu irmão, Mycroft, sendo Watson seu único amigo. A relação de Holmes com as personagens femininas é mais complicada e é tema de artigos acadêmicos discutindo a leitura do personagem enquanto misógino. A única personagem feminina de destaque ao longo do *canon* é a ladra Irene Adler, que é considerada por Holmes tão inteligente quanto ele, porém uma exceção dentro do gênero feminino. É também a única pela qual ele parece demonstrar algum tipo de interesse, embora nunca fique claro se há algum interesse amoroso e/ou sexual.

“Nunca se deve confiar inteiramente nas mulheres. Nem mesmo na melhor delas.”

(DOYLE, 1987, p. 22). “Elas [as mulheres] frequentemente somem durante a cerimônia e ocasionalmente durante a lua de mel” (DOYLE, 2015, p. 12) “O amor é uma emoção e tudo que é emoção contrasta com a lógica fria que eu coloco acima de tudo. Nunca me casarei para não manchar a minha clareza de juízo” (DOYLE, 1987, p. 14). Sentenças como essas são comuns ao longo das histórias, demonstrando que, aparentemente, há uma aversão por parte de Holmes em relação às mulheres e aos relacionamentos amorosos. Essa misoginia do personagem acabou por ocasionar rumores, por parte de pesquisadores ao longo do século XX, a respeito de uma possível homossexualidade, fato que aparece em outras paródias a respeito do detetive.

Ele, nesta narrativa [do filme *The Private Life of Sherlock Holmes*], afirma que não é misoginista, simplesmente não acredita em mulheres, apesar de se aproveitar sexualmente de uma espiã alemã e se envolver amorosamente com ela. Além disso, para escapar de uma bailarina russa que quer ter um filho com ele devido a sua reconhecida capacidade intelectual, Holmes procura inventar desculpas mirabolantes jurando que toda a sua família é hemofílica, que não é bom amante por ser inglês. Entretanto, nenhuma dessas desculpas persuade a bailarina. Apenas no momento em que ele diz: “‘You see, I am not a free man.’ ‘Precisely. A bachelor who, for the past five years, has ... lived with another bachelor.’ I paused fractionally before continuing. ‘Five very happy years.’”(HARWICK; HARWICK, 1971:41). Nesta passagem narrada pelo próprio Holmes aparece o lado não oficial do famoso detetive que não está no cânone doyleiano. Tal acontecimento assinala o duplo tão característico da literatura vitoriana em autores como Robert Louis Stevenson e Oscar Wilde. O duplo é muito comum entre esses autores da última fase da era vitoriana, pois eles exploram a vida oficial e não oficial em seus personagens (GONDIM, 2012, p.4)

Essa crença de que a misoginia do personagem é, na verdade, um disfarce para uma inclinação homossexual aparece em outras discussões acerca do personagem e abre uma brecha para que eu também aborde essa leitura como possível. Não há nenhuma menção clara à situação financeira de Holmes ao longo das histórias, mas sabemos que ele é um investigador famoso e bastante demandado, portanto um solteiro interessante para as moças da sua época. Porém, já que não quer se envolver com ninguém, ele tem uma desculpa a seu favor: sua excentricidade. E podemos lembrar os comentários negativos, alguns já citados, a respeito de mulheres e da instituição do casamento. Já Watson, um respeitável médico, termina se casando com Mary, uma personagem que mal aparece nas histórias, tendo sido apresentada ao público no conto *O Signo dos Quatro* e mencionada outras duas vezes, sendo dada já como falecida no conto *The Adventures Of the Norwood Builder*.<sup>14</sup> As escritoras de *slash* usam o que está descrito no *canon*. Foi através dele que essas escritoras se tornaram fãs, mas a subversão está presente para complementar a obra de partida, trabalhando com suas

---

14 Traduzido para o português brasileiro com o título de O Construtor de Norwood

inúmeras possibilidades na contemporaneidade.

Em *Absurdly Simple*, a história gira em torno de um caso de chantagem que Holmes está tentando resolver, mas sem deixar claro quem é o cliente que o contratou. Watson, que é o narrador da história, se reúne com Holmes e o sr. Athanson, o chantagista, a despeito do pedido de Holmes de que Watson deveria ficar fora do caso. Nessa reunião, Athanson menciona a *Offences Against the Person Act*, uma lei que entrou em vigor em 1861 no Reino Unido e existe até hoje. Essa lei regula uma série de crimes contra a pessoa, como assassinatos, ameaças de todos os tipos, negligência, incêndios criminosos e uma série de crimes sexuais. Entre esses crimes, estava listada a prostituição e a prática da homossexualidade masculina. Ao mencionar essa lei, o chantagista pede que Holmes convença seu cliente a aceitar suas demandas: uma quantia em dinheiro e que esse cliente misterioso se retire da vida pública.

–E eu continuo convencido de que eles são muito altos– respondeu Holmes, com indiferença estudada. –Eu não vejo em que o perigo evitado supera o preço exigido. Athanson riu.

–Você sabe tão bem quanto eu o que a divulgação do escândalo faria. Seria manchete em todos os grandes jornais da cidade. A imprensa estrangeira teria, sem dúvida, um interesse. As consequências seriam devastadoras.

–Meu cliente é solteiro e sem filhos – respondeu Holmes. –Tal consideração carrega menos peso para ele que para outros. Ele não se importa com a aprovação do mundo e pode fazer sem ela, se necessário.

–Nenhum homem é uma ilha, Sr. Holmes, como Donne nos diz. –

Por que ele estava voltando seu olhar insinuante para mim eu não poderia imaginar.

–A opinião do mundo é uma coisa, a dos mais próximos e queridos outra completamente diferente. [...]

–Meu cliente não é culpado de nenhuma violação legal. –Holmes respondeu, sua cor subindo e os olhos faiscando. –Ele tem apenas violado –

–O *Offences Against the Person Act*, duas das suas disposições, e em mais de uma ocasião, se você não estiver familiarizado com os seus termos, como você parece não estar. Uma lacuna chocante em seu conhecimento profissional, me entristece dizer. Tenho certeza de que o Dr. Watson a conhece.

Ferido, Holmes virou-se para mim.

–Não há nenhuma razão para você conhecê-la, meu caro amigo, pois quase nunca aparece nos tribunais” [...]

–Raramente – Athanson disse – Mas não nunca e, neste caso, dada a identidade do cliente, eu acho que as autoridades seriam obrigadas a persegui-lo, mesmo que apenas para evitar a acusação de favoritismo. (ADLER, 1999, p. 8, tradução nossa)  
15

---

15 “And I remain convinced that they are too high,” replied Holmes, with studied nonchalance. “I do not see that the danger averted outweighs the price demanded.”

Athanson chuckled. “You know as well as I do what a scandal disclosure would make. It would be a lead article in every major newspaper in the city. The foreign press would undoubtedly take an interest. The consequences would be devastating.”

“My client is unmarried and childless,” Holmes answered. “Such a consideration carries less weight with him than it would with many another. He holds the world’s approval lightly and can do without it if need be.”

His opponent leaned back slightly in his chair with a cruel smile on his lips. “No man is an island, Mr. Holmes, as Donne tells us.” Why he was turning his insinuating stare on me I could not imagine. “The world’s opinion is

Depois dessa conversa, e após negar os insistentes pedidos de Watson para que revelasse a identidade do cliente misterioso, Holmes sai de casa e Watson o segue. Ele termina por ver Holmes entrando em uma casa que ele percebe ser destinada à prática da prostituição e ouve uma conversa entre ele e um rapaz a respeito de brincar de Holmes e Watson. Após a saída de Holmes da casa, Watson revela que o seguiu, que já sabe das preferências sexuais dele e que descobriu que o cliente era o próprio Holmes. O detetive retruca dizendo que sabia estar sendo seguido por Watson e estar mais tranquilo agora que ele já sabia, além de disposto a desafiar o chantagista e não ceder aos pedidos dele. Watson diz estar preocupado com Holmes e revela que também tem interesse amoroso por ele.

–Você, seu vão, arrogante, egocêntrico diabo – eu disse, tão suavemente quanto possível – em todo esse tempo você nunca parou para se perguntar se era possível (apenas possível) que eu não fosse totalmente transparente? – Ele piscou. – Que houvesse algo no meu caráter que você pode não perceber? Que talvez meus afetos, também, possam ter desenvolvido... complicações?

–Você não pode estar falando sério – ele explodiu. –Você, um homem casado...

–Um viúvo...

–Mesmo assim...

–Eu amava Mary – declarei com todo o fervor de minha alma – E ela, Deus a ajude, me amou, e se ela tivesse sido poupada para mim nós não estaríamos tendo esta conversa. Mas ela sabia, desde o começo, o que sei agora. Que eu pertencia a você antes de encontrá-la, e que, aconteça o que acontecer, estou ligado a você. – Suas feições de falcão surgiram um pouco na escuridão do canto, os olhos brilhando com o que parecia ânsia, mas também medo. –Holmes – eu gritei: –Eu estou, como de costume, no escuro. Eu não entendo nada disso. Eu não me entendo mais do que eu entendo você. Eu entendo uma coisa só.

–Então, pelo amor de Deus, me ilumine – Holmes gemeu – eu não entendo nada.

Linguagem e pensamento, neste momento, me abandonaram completamente, como eu já esperava. Mas sou um homem de ação. Abri meus braços sobre seus ombros

one thing, and that of one's nearest and dearest quite another.”

“I have advised my client to make a clean breast of it to the party to whom you rather clumsily allude,” said Holmes with some impatience.

“And has he taken your advice?”

“He is still considering it. I hope he may, for it would leave you with no hold over him whatever.”

“Ah, not so fast, Mr. Holmes,” answered our visitor. “If there's nothing to fear from the home front, surely the prospect of a gaol term ought to make him think twice. It wouldn't be a hospitable place to a man of his upbringing, especially considering his occupation.”

“My client is guilty of no legal breach,” Holmes shot back, his color rising and eyes flashing. “He has merely violated—“

“— the Offences Against the Person Act,” Athanson cut in. “Two of its provisions, and on more than one occasion. If you are not familiar with its terms, as you seem not to be--a shocking gap in your professional knowledge, it grieves me to say--I'm sure Dr. Watson is.

Wounded, Holmes turned to me. “There's no reason you should know it, my dear fellow, for it hardly ever comes up in the courts,” I hastened to assure him. “It covers various forms of sexual misconduct, including the purchase of chemical or mechanical contraceptive agents or the performance of any procedure that might cause a woman to miscarry her child, which is how it happens to come within my province. But it is very seldom enforced.”

“Seldom,” Athanson said, “But not never. And in this case--given the identity of your client--I should think the authorities would be bound to pursue it, if only to avoid the charge of favoritism.”

magros e fortes e apertei minha boca contra seus lábios trêmulos<sup>16</sup>(Ibid, p. 20, tradução nossa).

Após essa revelação, resta resolver o problema do chantagista. Ajudado pelos insights de Watson, Holmes deduz que Athanson deve frequentar também a casa de prostituição, pois ele tem certeza de nunca ter sido seguido por ninguém (segundo ele, não é possível que ele estivesse sendo seguido sem perceber). Então, Holmes chama Tony, o rapaz que normalmente o atende na casa de prostituição, e este confirma que Athanson é cliente lá. Diante disso, Holmes envia ao chantagista uma nota, dizendo-lhe conhecer suas preferências sexuais. Depois disso, o chantagista desaparece e Watson e Holmes continuam seu relacionamento.

Comparando essa história às histórias escritas por Doyle, percebemos a presença do *canon*: o narrador é Watson e, embora o local não seja dito, sabemos que a história se passa em Londres, pois a lei *Offenses Against the Person Act* é citada e, mesmo sendo válida para todo o Reino Unido, podemos contar com a ajuda do *canon* para apontar Londres como o local correto. A língua continua sendo o inglês; todos os personagens citados aparecem nas histórias de Doyle (Holmes, Watson e a Sr.<sup>a</sup> Hudson, a proprietária da casa onde eles moram) exceto Tony e Athanson, o que é compreensível, porque os casos sempre trazem novos personagens. Por fim, há uma menção a Oscar Wilde estar na prisão, o que ocorreu entre 1895 e 1897. Todas essas coisas remontam às histórias de Doyle, a resolução do caso, o local, o período histórico e os personagens.

A lógica do suplemento é forte aqui. Através da utilização do *canon*, as escritoras adicionam algo ao que já estava anteriormente completo. Uma adição onde nada falta. A repetição está lá e pode ser vista na repetição das informações que nos foram dadas, como leitores, por Doyle em seus textos. Mas a *slash*, enquanto repete, se opõe por substituição. O

---

16“‘You vain, arrogant, self-absorbed devil,’ I said, as gently as I could, ‘in all this time did you never pause to wonder whether it was possible—just possible—that I was not utterly transparent?’ He blinked. ‘That there might be something in my character that *you* might not perceive? That perhaps my affections, too, might have developed... complications?’”

“‘You can't mean it,’ he burst out. ‘You—a married man—“

“‘A widower —”

“‘Nevertheless—”

“‘I loved Mary,’ I declared with all the fervor of my roused soul, ‘and she, God help her, loved me, and if she had been spared to me we should not now be having this conversation. But she knew from the beginning what I know now—that I belonged to you before I met her, and that happen what may I am and will be bound to you still.’ Holmes's hawk like features emerged slightly from the darkness of the corner, eyes shining with what looked like eagerness but also like fear. ‘Holmes,’ I cried, ‘I am, as usual, in the dark. I do not understand any of this. I do not understand myself anymore than I understand you. I understand one thing only.’”

“‘Then for pity's sake enlightens me,’ Holmes groaned, ‘I understand nothing.’”

Language and thought at this moment deserted me utterly, as I might have expected they would. But I am a man of action. I flung my arms about his slim, hard shoulders and crushed my mouth down upon his quivering lips.

detetive é o mesmo, mas não é mais o ideal do homem vitoriano, o amigo é o mesmo, mas está apaixonado pelo detetive, o local é o mesmo, mas representado com o olhar do século XXI, a língua é a mesma, o inglês, mas ela já se modificou ao longo do tempo. Esse jogo de repetição e substituição é infinito.

Logo nos paratextos de *A Marrying Man* é pedido que o leitor refresque sua memória relendo o conto *As Aventuras de Charles Augustus Milverton* (1905), onde Holmes é contratado por Eva Brackwell para recuperar algumas cartas que estão na posse de Milverton e que ele está usando para chantageá-la. De modo a conhecer os hábitos do chantagista, Holmes fica noivo da criada de Milverton para, mais tarde, poder invadir a casa dele e recuperar as cartas. Vários trechos desse conto serão repetidos ou citados na *slash*:

–Diria que sou um homem interessado no casamento, Watson?  
 –Não de forma alguma!  
 –Terá, então, certamente interesse em saber que estou noivo.  
 –Meu caro amigo! Dou-lhe os para...  
 –Da criada de Milverton.  
 –Santo Deus, Holmes!  
 –Precisava de informações, Watson.  
 –Mas certamente foi longe demais! (DOYLE, 1994, p. 186)

–Watson?

[...]

– Sim, Holmes.

Eu vi quando ele desfez a máscara que era seu rosto e se virou para mim. Estava sentado em sua cadeira habitual por, talvez, um quarto de hora, ponderando o tecido preto usado para esconder nossas identidades. Conhecendo John, ele provavelmente estava mais uma vez perdido nos meandros da moralidade.

–Você não diria que sou um homem disposto ao casamento, Watson? – Eu usei as mesmas palavras que tinha usado antes. Escolhidas com cuidado, para diminuir o impacto.

–Não, ele respondeu, seu olhar perfurando com intensidade enquanto ele continuava a me encarar. (KRISTOPHINE, 2005, p. 1, tradução própria)<sup>17</sup>

A menção à moralidade, feita na *slash*, remonta ao conto onde Holmes tem que invadir a casa de Milverton e explica que seu ato é moralmente justificável, embora criminoso.

A *slash* trata dos fatos posteriores a esta história. Holmes e Watson estão conversando e Holmes, o narrador, presume que Watson está pensando nos últimos eventos do caso de Milverton. Holmes pretendia invadir a casa de Milverton para recuperar as cartas e, mesmo tendo pedido a Watson que não fosse com ele, Watson ameaçou chamar a polícia se Holmes não permitisse que ele fosse também. A conversa sobre Holmes ser ou não “*a marrying man*”

<sup>17</sup>“Watson?(...)“Yes,Holmes.”

I watched as he lay the mask aside and turned to face me. He had been sitting in his customary chair for perhaps a quarter of an hour, pondering the black fabric meant to conceal our identities. Knowing John, he was probably once again lost in the morass of morality. “You would not call me a marrying man, Watson?” I used the same words as I had earlier. Chosen carefully, to break the impact as slowly as possible. “No,” he replied, his gaze sharpening in intensity as he continued to regard me.

dá início à *slash*. Watson explica que nunca imaginou Holmes como um homem para o casamento porque ele sempre zombara dessa instituição, citando uma fala de Holmes em *Um Escândalo Na Boêmia*: “Nunca falou de emoções suaves, a não ser com zombaria e estágio” (DOYLE, 1995, p. 12). A isso Holmes retruca que nunca falou das coisas que se passam no seu coração e revela ser homossexual.

–Watson... – Eu respirei fundo. –Você é um homem da medicina. Sem dúvida, você está familiarizado com um novo termo: homossexual [...] – Do jeito que é a natureza humana, ele encontraria alguma razão para continuar como antes, ele acreditaria no que quisesse.  
 – Entendo – ele disse finalmente, os olhos fixos nas chamas crepitantes. –Devo entender que você é tal homem?  
 Limpei a garganta, encontrando-a inexplicavelmente bloqueada. –Sim.  
 – Entendo. (KRISTOPHINE, 2005, p. 2, tradução própria)<sup>18</sup>

A partir disso, após uma discussão sobre como a homossexualidade é encarada, Watson pergunta a Holmes se ele está apaixonado e, após isso, o beija.

Frequentemente, ele [Watson] comentou o meu amor pela música em suas crônicas, por isso, talvez o leitor entenda quando eu digo que beijar John Watson foi experimentar uma sinfonia de toque, uma composição inigualável de lábios, língua, dentes, mãos—seu cheiro, a textura de suas roupas enquanto seu corpo estava contra o meu. Por algum tempo, nós simplesmente estávamos em uma espécie de dança imóvel, balançando um pouco. Até que o inevitável, o delicioso inevitável, ocorreu, e o momento romântico tornou-se para algo menos puro.  
 Meio que caímos no sofá, sua forma sólida em cima de mim, e não podíamos suportar abandonar os lábios um do outro; foi assim que gastamos a nossa luxúria apertando nossos quadris um contra o outro, como meninos de escola. (IBID, 2005, p. 4 tradução própria)<sup>19</sup>

Após isso, ambos contemplam o futuro do seu relacionamento, mesmo sabendo que ele é um crime.

*A Marrying Man*, assim como *Absurdly Simple*, se passa em Londres, é escrita em inglês, tem como personagens Holmes e Watson (Lestrade, um oficial da Scotland Yard, é

---

18 “Watson—“. I drew a deep breath. "You are a medical man. No doubt you are familiar with a new term: homosexual." As was human nature, he would find some reason to continue as before; he would believe as he chose.

“I see,” he said at last, eyes fixed upon the crackling flames. “Am I to understand that you are such a man?”  
 I cleared my throat, finding it inexplicably blocked. “Yes.”  
 “I see.”

19 Oft had he recorded my love of music in his chronicles, so perhaps the reader will understand when I say that to kiss John Watson was to experience a symphony of touch, an unrivaled composition of lips, tongue, teeth, hands--his scent, the texture of his clothes as his body pressed into mine. For some length of time, we simply stood in a sort of motionless dance, swaying a little. Until the inevitable, the deliciously inevitable, occurred, and the solemn romance of it turned to something less pure.

We half-fell upon the couch, his solid form above me, and could not bear to relinquish each other's lips; so it was that we spent our lust grinding our hips together, like schoolboys.

mencionado apenas de passagem) e, como ocorre logo após o conto de Doyle, deve se situar por volta de 1905. A maior diferença em relação aos contos e ao *canon* é a presença de Homes como o narrador, nos dando a visão dele da história. Assim como na *slash* anterior, é Holmes quem termina por revelar sua homossexualidade, seguido por Watson e o início do relacionamento deles.

*Phármakon* é uma palavra grega que pode ser traduzida como poção mágica:

Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço, podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas (DERRIDA, 2005, p. 14)

Ao adentrar outras línguas, *phármakon* foi traduzida como remédio, cura ou droga. Ocorre que a palavra grega tem um sentido ambíguo que nos nossos dias pode ser muito bem representado pela palavra droga. *Droga* pode tanto significar remédio, aquilo que cura, quanto droga, aquilo que destrói. Esse significado indecifrável terá um ou outro sentido dentro de um contexto, o que nada mais é do que uma convenção social, uma decisão tomada por alguns a respeito de onde cada sentido da palavra *phármakon* será validado. Ocorre que não é possível me assegurar de que todos entendam a palavra da mesma forma, mesmo que eu forneça o contexto. Além disso, uma vez que contexto surge de uma decisão social, é possível que ele mude em conjunto com a sociedade.

Com essa mesma multiplicidade de sentidos, como o *phármakon*, é a tradução através da *slash*. O texto em si e cada palavra pode ser tanto remédio quanto droga e caberá ao tradutor essa decisão. Qualquer outra pessoa poderá traduzir de uma forma diferente do tradutor inicial, mas isso não anula a multiplicidade de sentidos. Quando *fictoras* se apropriaram do texto de partida entre um século e outro, o contexto mudou. As histórias de Sherlock Holmes foram publicadas entre o fim do século XIX e início do século XX e as *slashes* foram escritas no início do século XXI. A decisão foi de traduzir o *phármakon* como cura e não como droga. Anteriormente, falei a respeito de como Holmes é muita vezes julgado enquanto misógino por seus comentários e como a ausência de relações amorosas corrobora com uma visão negativa do personagem. Já nas *slashes*, a visão é positiva, o remédio, uma vez que a questão subjacente era um interesse amoroso que não tinha possibilidade de ter vazão em uma sociedade que tinha uma lei contra relacionamentos gays. A tradução contemporânea conseguiu retrabalhar os sentidos que pareciam solidificados por seu contexto.

Por fim, temos *The Problem/The Beginning* escrita por Cynthia K. Coe. Essa *slash* prima pela ausência de qualquer paratexto: falta a indicação da faixa etária, algo importante



porque há cenas de sexo, não há comentários dos leitores, a sinopse é bastante limitada, além da ausência de notas de rodapé, algo presente nas *slashes* anteriores. Essa *slash* está originalmente disponível no site [e-fic.com](http://e-fic.com)<sup>20</sup>, onde se encontra a indicação de que seria, a princípio, um conto, mas tornou-se um romance com 12 capítulos o qual passou por revisão para ser postado na página. Para essa análise utilizarei apenas o primeiro capítulo disponibilizado no site *WhisperedWords*.

Essa história é dividida em duas partes: a primeira sem título e a segunda denominada *The Morning After*, A manhã seguinte. Sem nenhuma indicação de um texto anterior, *The Problem/The Beginning* inicia-se com Holmes, o narrador dessa história, pensando sobre seus sentimentos em relação a Watson.

Recostei-me na cadeira com um suspiro bastante satisfeito de plenitude. Meu apetite voltou como uma vingança desde que eu enterrei meu vício em cocaína na areia. Esticando as pernas em direção ao fogo, cruzei minhas mãos no meu peito me preparando para refletir sobre um problema. Não, se eu fosse honesto comigo mesmo, teria que chamá-lo de “o problema”.

Com nenhum caso com o qual me distrair, percebi meus pensamentos retornando à contemplação do que, no mundo, eu ia fazer a respeito do meu querido companheiro, Dr. Watson. Que ainda agora estava rindo baixinho por alguma história no Times de ontem, completamente inconsciente do meu escrutínio.

Quando tinha a sua presença passado a significar “lar” para mim? Quando tinha a sua segurança se tornado primordial? Por que eu sinto essa necessidade de tê-lo por perto das minhas vistas a cada minuto do dia? E de onde vinha este... desejo?

Para um homem que se orgulhava de sua capacidade intelectual, eu estava por baixo, de fato. Os pensamentos haviam se tornado subordinados aos sentimentos. Bem, essa noite era um bom momento para tentar nos entender em meio a este impasse formidável. Seguimos o dia a dia, ignorando os olhares e pausas na nossa conversa, mas estávamos certamente indo na direção de um clímax. (COE, 2010, p. 1, tradução própria)<sup>21</sup>

A partir daí vemos o desencadear da relação de ambos após a revelação dos sentimentos de Holmes que ocorre no momento em que Holmes está fazendo massagem no ombro dolorido de Watson. Desse momento em diante, vemos o desenvolvimento de Holmes

---

20 Disponível em <<http://e-fic.com/cynthiak/holmes/>> Acesso 13 mai de 2015

21 I leaned back in the chair with a rather satisfied sigh of repletion. My appetite had returned with a vengeance since I buried my cocaine habit in the sand. Stretching my legs to the fire, I crossed my hands on my chest and prepared to ponder a problem. No, if I were honest with myself, I would have to call it 'The Problem'.

With no case with which to distract myself, I found my thoughts returning to the contemplation of what in the world I was going to do about my dear companion, Dr. Watson. Who even now was chortling under his breath at some story in yesterday's Times, quite unaware of my scrutiny.

When had his presence come to mean 'home' to me? When had his safety become paramount? Why did I feel this need to have him nearby under my eye every waking minute of the day? And where was this ... desire coming from?

For a man who prided himself on his intellectual prowess, I had fallen low indeed. Thoughts had become subordinate to feelings of all things. Well, tonight was a good time to try and come to grips with this formidable impasse. We went on day by day, ignoring the looks and telling pauses in our conversation but it was surely building to a climax.

na área de relacionamento e sexo ajudado por Watson.

–Holmes, meu caro Holmes. – Após duas carícias suaves em minhas pálpebras ele esperou que eu abrisse meus olhos, que estavam pesados. –Parece que nós dois amamos um ao outro há algum tempo. Neste momento, eu não quero nada mais do que despir você e levá-lo para a cama. Onde vamos fazer amor... apaixonado... alegre... – Cada palavra foi pontuada com a abertura de um botão da minha camisa e a carícia de seus dedos contra a minha pele. –O que você quer? (Ibid, 2010, p. 8, tradução nossa)<sup>22</sup>

Na segunda parte, *The Morning After*, ambos retornam a Londres para a continuidade do seu relacionamento. Após uma conversa entre eles e Lestrade, oficial da Scotland Yard, sobre a captura do *Butcher of Battersby*, o açougueiro de Battersby, Watson e Holmes continuam suas juras de amor até o fim da primeira parte. Das três *slashes* essa é a que menos tem ação, tanto no sentido de movimento quando de mudança de atitudes e pensamentos.

*The Problem/The Beginning* é uma história extremamente romântica com um estilo que passa longe das histórias de detetive. Além disso, desloca a história para o interior da Inglaterra nesse primeiro capítulo; não tem registro temporal, embora aparente se situar, como as obras de Doyle, entre fins do século XIX e início do XX. É a *slash* que mais menciona personagens: além dos protagonistas, Lestrade, Stanford, Mycroft e Nanny Wallace.

Cito o artigo de José Olímpio Neto, *Derrida: notas sobre literatura e desconstrução*: “Aqui começamos a estabelecer as conexões do mímico com a *différance*: diferir e adiar. Cada nova apresentação é uma (re)apresentação, diferente da anterior por estar sempre diferida e adiantada no tempo” (2014, p. 153). Aqui também me interessa o que Derrida chama de a “reaparição quase inédita” (Ibid, p. 152). Cada vez que o mímico volta ao palco ele reapresenta um show que tenta recapturar o show anterior, mas não consegue ser idêntico, pois o tempo passou. Para a *slash* “o desvio e a representação” (Ibid, p. 153) são muito importantes porque os personagens e a história amada pelas *fictoras* precisam estar bem representadas na tradução, o texto de partida precisa estar claro, ao mesmo tempo em que é impossível evitar o desvio: o desvio de tempo, de espaço, de meio e, não esqueçamos, o desvio na representação de uma sexualidade há muito tempo marginalizada.

Tanto em *A Marrying Man* quanto em *The Problem*, a mudança do narrador nos dá uma nova visão da relação dos dois personagens principais. Ao longo do *canon*, Doyle optou por ter todas as histórias descritas sob o ponto de vista de Watson, o que termina por nos dar, enquanto leitores, pouco acesso a mente de Holmes. Enquanto nas obras de partida, nós temos

---

<sup>22</sup>“Holmes, my dear Holmes.” He finished two caresses across my eyes and waited for me to lift suddenly heavy lids. “It appears that we both love each other and have for some time. At this moment, I want nothing more than to undress you and take you to bed. Where we will make loving ... passionate ... joyful ... love.” Each word was punctuated with a button of my shirt undone and the brush of his fingers against my skin. “What do you want?”

um último capítulo sobre toda a dedução feita pelo detetive, buscando resolver os casos, o que nós temos nas *slashes* é um “último capítulo” a respeito dos sentimentos que Holmes escondia enquanto resolvia seus casos. Já em *Absurdly Simple*, que optou por manter Watson como narrador, temos mais um caso do detetive com a inserção da descoberta dos sentimentos dos personagens. Todas as histórias estão utilizando as ferramentas do próprio Doyle preenchendo espaços deixados pelas próprias obras de partida para produzir suas atualizações. Esses textos produzem uma violência, uma quebra na lógica heteronormativa e na lógica da tradução enquanto equivalência. As autoras assumiram o risco de produzir textos contra a forma de poder vigente e de dar visibilidade a eles, o que está expresso tanto nos textos – a escolha por escrever *slashes* e não qualquer outro tipo de *fanfic* – e a organização de sites para divulgação desse material. Diferente de outras traduções, a slash não está presa aos limites do texto, mas em trabalhar com as opções que o texto nos dá.

#### 2.4 ARTICULANDO OS CONHECIMENTOS

A escolha dessas três *slashes* como parte deste trabalho se deveu em grande parte às inúmeras possibilidades que elas apresentam e que esmiuçarei mais profundamente nos próximos dois capítulos. Com o passar do tempo, as obras de Doyle sobre as aventuras de Sherlock Holmes foram ganhando várias traduções intersemióticas. Atualmente existem duas séries televisivas sobre o personagem, a norte-americana *Elementary* e a inglesa *Sherlock*, além de uma franquia de filmes Sherlock Holmes com dois filmes já lançados. Suas obras foram retraduzidas e divulgadas inúmeras vezes e cada uma dessas atualizações da obra Doyliana tornam-na mais conhecida do público. Além disso, atuam possibilitando o surgimento de novos leitores, conhecedores não só das traduções, mas também das obras de partida.

De que maneira é possível dizer que uma obra que não segue os mesmos caminhos do texto de partida é uma tradução? Repensando a conexão entre os conceitos de obra original, equivalência, fidelidade, essência e o conceito de tradução. Temos muita dificuldade de aceitar qualquer desvio da tradução em relação à obra original porque colocamos essa última em um pedestal, assim como colocamos seu autor. Nosso desejo é ler a obra de Doyle (ou de Shakespeare, Camus, Borges, Dante), mas não nos damos conta de que essa leitura precisa estar mediada por alguém, o tradutor, e que não é possível que essa mediação não deixe vestígios. Entre ler *Um Estudo em Vermelho* (o título em português brasileiro para a tradução de *A Study in Scarlet*) e *Absurdly Simple* eu devo considerar a primeira uma tradução e a

segunda não, porque a primeira tem mais vestígios do texto de partida que a segunda; é o que me dizem o senso comum e grande parte das teorias de tradução. A partir disso, então, para considerar um texto como tradução, eu devo mapear esses vestígios. Mas que vestígios são esses, a equivalência entre as palavras, a essência do autor do texto de partida? Quantos vestígios são necessários para que eu considere esse texto como tradução? Como mensurar equivalência e essência?

Estamos lendo, ao mesmo tempo, Doyle e seu tradutor, Shakespeare e seu tradutor, Camus e seu tradutor e isso em nada diminui o poder de ler *Um Estudo em Vermelho*, *Hamlet*, *O Estrangeiro* ou a *Divina Comédia*. Basta observar que essas obras têm séculos de existência e ainda estão circulando entre nós em diversas línguas, devido, também, ao trabalho da tradução.

A própria obra dita original é um mosaico de autores e vivências do escritor. Doyle era leitor declarado da história do detetive Auguste Dupin, da obra de Edgar Allan Poe, e essa leitura influenciou grandemente seu trabalho. Então, adicionando suas experiências e conhecimentos pessoais, ele criou um personagem com características próprias. A obra original não é um trabalho de mestre, mas a presença de tudo que formou aquele autor, do momento histórico e de suas condições materiais.

Considerando todo o trabalho teórico construído neste capítulo, a partir de Benjamin até Derrida, defendo a *slash* enquanto tradução. O trabalho dos escritores de *slashes*, muitos deles meninas e meninos adolescentes, demonstra uma incrível devoção em relação àquilo de que seus autores são fãs, no seu empenho em divulgar as obras de partida e no fato de estarem produzindo algo novo, a partir de uma nova plataforma que é a internet. Muito do que se produz por lá em termos literários é ignorado, mas isso se encaminha para o impossível, porque estar conectado é cada vez mais presente em nossas vidas e tal presença nas próximas gerações só tende a crescer.

Além da minha defesa da *fanfic* enquanto produção literária, é importante ressaltar o poder de subversão da *slash*, que coloca em pauta, apesar de toda dificuldade no próprio meio das *fanfics*, um assunto que ainda é encarado com muito preconceito: o amor e o sexo entre dois homens. A potência na distribuição desses textos online é incrível no sentido de uma representação das relações gays. O espaço de visibilidade das relações gays e lésbicas é sempre um terreno de grandes negociações e o modelo do casal gay muitas vezes é a repetição do casal jovem, bonito, bem-vestido e rico. Isso não quer dizer que outros tipos de casais não estejam sendo visibilizados, mas, muitas vezes, o acesso a essas representações estão reduzidas a nichos específicos, principalmente na televisão por assinatura ou serviços de

*streaming* na internet que criam conteúdo próprio, como a Netflix ou Hulu. Ao lembrar que representatividade importa, enfatizo novamente a importância da *fanfic* e da *slash* e o porquê de merecem um pouco mais de atenção da nossa parte.

Outra forma de subversão da *fanfic* reside na própria proposta de produção de conteúdo na internet, sem direitos autorais, sem editor, sem ganhar dinheiro com isso e deixando que a opinião dos leitores tenha um peso tal que seja capaz de modificar os rumos da narrativa. Contudo, o fato de estar à parte do mercado não quer dizer que *fanfics* não absorvam tudo que é possível da estrutura existente em romances e contos como, por exemplo, a extensão da narrativa, o foco na construção e acompanhamento da história de personagens.

Nesse sentido, esse produto cultural será pensado como uma rede de relações paradoxais que envolvem questões econômicas, políticas, estéticas e éticas.

### 3. O UNIVERSO DETETIVESCO

#### 3.1 A PRÉ-HISTÓRIA DOS ROMANCES POLICIAIS

A opinião de que as histórias de detetive têm pouco valor literário é compartilhada também por um dos mais conhecidos autores desse gênero de literatura, Sir Arthur Conan Doyle. Isso talvez prenuncie um dos motivos pelos quais esses textos não têm muito espaço nos estudos literários. A história parece sempre a mesma, motivada pela persistente pergunta “quem é o assassino”? Os personagens não tem muita complexidade, os temas são repetitivos e os cenários, similares. Os romances policiais modernos se encontravam aprisionados em um determinado modelo, porém, na contemporaneidade, essas obras encontraram espaço para se mostrar mais diversificadas. Ao longo desse capítulo, meu objetivo é dar aos leitores uma visão ampliada dessas modificações pelas quais os romances policiais passaram ao longo do tempo e, utilizando quatro autores e quatro detetives – Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammet e Walter Mosley e seus respectivos detetives Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Sam Spade e Socrates Fortlow –, esmiuçar a construção da masculinidade em cada um deles.

Primeiramente, existem duas escolas de análise das histórias de detetive:

Howard Hycraft, [...] divide os historiadores de ficção detetivesca em duas escolas: a maioria sustenta que o gênero detetivesco teria surgido com Poe; e uma minoria que sustenta que elementos de histórias de detetive estão presentes em literaturas tão antigas quanto a bíblia e, falando de modo mais rigoroso, Poe não seria o inventor do tipo mas, talvez, seu principal proponente. Hycraft [...] discute amplamente os argumentos fundamentais desses dois campos. O primeiro se baseia em uma abordagem fenomenológica que proclama que, para haver histórias de detetive – de modo a se distinguir das de mistério, é claro – é preciso haver forças policiais e detetives. Esses não existem, per se, antes dos primórdios do século XIX. (HARROWITZ, 2008, p.199)

Essa dissertação se alinha com grupo de historiadores que crê que as histórias de detetive só podem se iniciar após a criação das forças policiais e, portanto, a consequente existência de pessoas denominadas detetives. Mas é importante notar que, embora os romances policiais tenham existido oficialmente a partir desse ponto, existe uma série de obras anteriores a esse momento que já mostravam traços que aparecerão *a posteriori* nos romances policiais. Outra característica que problematizo é o costume de determinar o nascimento dessas histórias com Edgar Allan Poe. Minha proposta, deste ponto em diante, é mostrar que havia uma série de ações, sociais, históricas e literárias, em curso, que tornaram possível o desenvolvimento dos romances policiais através de vários autores e autoras, porém

Poe foi o único que alcançou fama em sua circunstância histórica. De importante, retenho as denominações: esses pesquisadores utilizam a designação de ficção criminal, *crime fiction*, para toda e qualquer obra nas quais crimes – e não só assassinatos – ocorram, com ou sem a presença de detetives. A existência de histórias do tipo *crime fiction* remonta a 1591 com o panfleto *Sundry strange and inhumane murders, lately committed*, um tipo de xilografia com a cena de um homem assassinando três crianças a machadadas. *The Newgate Calendar*<sup>23</sup>, um conjunto de contos, surgiu em 1773 como uma demanda popular, devendo servir como histórias com um fundo moral. Nesses contos, o criminoso era sempre preso, julgado e condenado, o que demonstrava que a sociedade era contrária à conduta criminosa e que eles seriam punidos. Assim como *The Newgate Calendar*, outras histórias foram escritas com a intenção de manter a ordem social e a segurança pessoal, enfatizando as punições que seriam infringidas aos criminosos. É interessante notar que nesses contos não existe um trabalho policial de investigação e os criminosos são presos por pura sorte (KNIGHT, 2010). Faltava, nessas histórias da época, o trabalho físico e intelectual de um indivíduo na tentativa de desvendar e capturar quem havia cometido o crime, e essa se tornaria uma das marcas das histórias de detetive.

Os contos moralizantes do século XVIII, –*The Newgate Calendar*, *Caleb Williams*, *Blood and Knavery* – contém características similares às tragédias de vingança, pois ambas têm o mesmo fim: mostrar que a conduta errada será punida de alguma forma, seja através do suicídio ou da prisão dos “maus”. Além das tragédias, a *crime fiction* também pode ser comparada com a literatura gótica por esse mesmo motivo:

O romance gótico é caracterizado pelo retorno disruptivo do passado no presente, particularmente sob a forma de segredos familiares escondidos e fantasmas, e a tensão narrativa entre o passado e o presente reflete a tensão social e intelectual entre anti-iluminismo e ideias pós-iluminismo. Também existe um paralelo claro com as ‘assombrações’ de narrativas de crimes posteriores, nos quais algum crime no passado ameaça a ordem social no presente, que o detetive tenta manter ou preservar. Fred Botting observa que enquanto o romance gótico, em seu fascínio com o assassinato, intriga e traição e em sua apresentação de atos diabólicos, ‘apareceu para celebrar o comportamento criminoso’ (Botting 2001: 6), o horror associado com tais transgressões penais torna-se, na realidade, “um meio poderoso para afirmar os valores da sociedade, virtude e decoro”, e serve “para reforçar ou sublinhar o seu valor e necessidade” (SCAGGS, 2005, p. 16, tradução própria)<sup>24</sup>

23 É possível lê-los aqui: <<http://www.exclassics.com/newgate/ngintro.htm>> Acesso em 3 mai. 2015

24 The Gothic novel is characterized by the disruptive return of the past into the present, particularly in the form of hidden family secrets and ghosts, and the narrative tension between the past and the present reflects the social and intellectual tension between pre-Enlightenment and post-Enlightenment ideas. There is also a clear parallel here with the haunting of later crime narratives, in which some crime in the past threatens the social order in the present, which the detective attempts to maintain or preserve. Fred Botting observes that while the Gothic novel,

Apesar da ênfase que as histórias de assassinato recebiam, é possível encontrar também panfletos a respeito de casos e punições recebidas por invasores de propriedades, batedores de carteira e jogadores que roubavam no jogo de dados. Esses panfletos eram denominados *cony-catching pamphlet*. Todos esses panfletos, quer tratassem de assassinato, vingança ou outros crimes, estavam grandemente atravessados pela moral cristã: o poder de deus e do diabo, o pecado, céu e inferno. Além disso, eles tratavam da questão da dubiedade da natureza humana. O quão fácil era para o bom cidadão, por conta de suas fraquezas ou de uma situação para além do seu controle, tornar-se mau e, a partir daí, um criminoso. Esses folhetos apontavam também para o fato de que não era tão simples conseguir identificar quem havia cometido determinado crime. Lembro, novamente, que até esse momento não havia polícia, investigação ou instrumentos de prevenção ao crime. Havia, muito frequentemente, a crença de que o criminoso era um monstro, principalmente no caso de assassinato, e que seria facilmente identificado por seu olhar, atitude ou características físicas, e os magistrados locais, assim como o júri, geralmente concordavam com quem a população acreditava ser culpado. A punição mais frequente era o enforcamento.

Em 1831, uma nova edição do texto de William Godwin, *As They Are*, foi relançada e reintitulada como *Caleb Williams*. Nessa história, Caleb tenta investigar o assassinato do dono de terras Tyrel e o principal suspeito é Falkland, o dono de terras para quem Caleb trabalhava. Sendo levado a julgamento, Falkland não só é considerado inocente como faz com que Caleb seja expulso das terras.

O que fica implícito é que Caleb está sendo punido pela sua curiosidade e desejo de descobrir se o homem para o qual ele trabalhava era o criminoso. No final, tanto Caleb quanto Falkland estão condenados. O primeiro se sente como um criminoso e o segundo morre. O foco dessa história não é tanto o incipiente trabalho de detetive feito por Caleb, mas como a estrutura social está assentada, uma vez que o trabalhador, Caleb, jamais deveria ter pressuposto que o aristocrata, Falkland, seria um homem com tais instintos. William Godwin, um teórico anarquista, estava expondo o que pode ser lido como uma crítica às características da sua época.

*Pelham*, lançado em 1828 e escrito por Edward Bulder, relata a história do próprio

---

in its fascination with murder, intrigue, and betrayal, and in its presentation of diabolical deeds, ‘appeared to celebrate criminal behavior’ (Botting 2001: 6), the horror associated with such criminal transgressions becomes, in actuality, ‘a powerful means to assert the values of society, virtue and propriety’, and serves ‘to reinforce or underline their value and necessity’



Pelham, um jovem aristocrata que se torna membro do parlamento. Após algumas reviravoltas, ele termina por perder seu cargo, família e fortuna. Quando seu amigo Glanville é acusado de ter assassinado Tyrell, um inglês em visita a Paris, Pelham se lança na investigação do crime e termina por descobrir quem é o verdadeiro culpado.

Conquanto em *Caleb Willians* já exista a ideia de que o crime deve ser resolvido utilizando a mente racional para que novos crimes sejam coibidos, é em *Pelham* que o princípio do detetive disciplinar, como o são os detetives criados por Edgar Allan Poe e Conan Doyle – floresce. Uma das características desses detetives é o uso da racionalidade em uma tentativa de compreender as características das sociedades onde estão e como as pessoas entram na criminalidade. O motivo pelo qual Pelham evoca essas características se deve ao fato dele ser um homem com acesso à educação institucional e um aristocrata – falido, porém ainda aristocrata – enquanto Caleb não tinha nenhum status social, o que se tornava um impedimento para que sua investigação progredisse.

Mesmo que em *Caleb* não tenha sido possível ir adiante nas investigações, Godwin não só anuncia o futuro detetive disciplinar como também prenuncia futuras convenções literárias: o criminoso não como monstro, mas como alguém que escolheu esse caminho, e o crime cometido no ambiente doméstico.

Somente em 1829 é criada, em Londres, a moderna força policial – pouco tempo depois ela se alastrou por outros países – e é a partir daí que novas características começarão a ter importância. Em 1842 ela estava plenamente estabelecida, constando de dois inspetores, seis sargentos e quatro mil policiais uniformizados.

Embora tenha tratado, até aqui, da ficção criminal inglesa, ela também estava se desenvolvendo nos Estados Unidos. Um exemplo está em *The diary of a Philadelphia lawyer* publicado em 1838 na revista *Gentleman's Magazine*. Um detalhe a ser ressaltado é que o editor dessa revista, a partir de 1839, foi Edgar Allan Poe. Em 1941, ele publicou a primeira de suas histórias de detetive que iriam, futuramente, influenciar Conan Doyle grandemente. Doyle era leitor declarado de Poe e muitos pesquisadores debitarão a ele a origem dos romances policiais.

Poe elege como detetive um homem com grande poder intelectual e conhecimento literário. O francês Auguste Dupin (Chevalier C. Auguste Dupin) aparece apenas em três histórias: *Os assassinatos da Rua Morgue*, publicado em 1841, *O mistério de Marie Rogêt*, publicado em 1842 e *A carta roubada*, publicado em 1844. Nesses contos, os leitores têm pouco acesso à ação em si e muito à narração dela. Embora Dupin tenha seu lugar, é em *Thou*

*art the Man*, publicação posterior às três anteriores, e onde Dupin não aparece, que existem mais pontos de contato com a ficção detetivesca tal qual se estabeleceu: um suspeito inocente condenado por evidências circunstanciais, investigação por parte de um detetive e a revelação de que o criminoso era o menos provável; aspectos presentes também nas histórias de Doyle e Agatha Christie e que abordaremos mais tarde nesse capítulo.

### 3.2 O GRANDE DETETIVE: HOLMES, SHERLOCK HOLMES

Arthur Conan Doyle nasceu em 22 de maio de 1859 na cidade de Edimburgo, capital da Escócia. Tendo se formado médico, escreveu sua primeira história na tentativa de ganhar dinheiro extra e, após muita luta para encontrar quem a publicasse, recebeu três guinéus por *O mistério de Sassassa* que foi publicada em um jornal em 1879. Em 1887 foi publicado o primeiro romance com aquele que haveria de ser seu principal personagem, o qual o tornou conhecido: o detetive Sherlock Holmes, um personagem formado no caldeirão de inspirações formado por Edgar Allan Poe e seu detetive Dupin, pelo detetive Lecoq criado pelo francês Émile Gaboriou e pelo professor de Doyle, Bell que ele cita tanto em sua entrevista quanto na autobiografia. Holmes resolvia seus casos acompanhado de seu amigo, o médico e veterano de guerra John Watson. Esse romance, *Um estudo em vermelho*, fez sucesso entre o público e foi logo seguido por um segundo romance, *O signo dos quatro*, que lhe deu notoriedade e uma legião de fãs fiéis.

Porém, Doyle nunca foi um dos fãs do seu detetive, mesmo que tenham sido essas publicações que tenham lhe permitido viver só de literatura. Ele chegou a dar entrevistas contando não compreender as razões pelas quais tantas pessoas se interessavam pelo personagem que criou. Apesar de produzir inúmeros outros livros sobre os mais diversos assuntos, em 1893, Doyle matou seu personagem no conto *O Problema Final*. Apesar de ser o desejo do escritor que o falecido detetive assim permanecesse, ele o ressuscitou em 1903 no conto *A Casa Vazia*.

Em 7 de julho de 1930, Doyle morreu e nos anos que antecederam sua morte ele estava muito mais preocupado em divulgar suas pesquisas sobre o Espiritismo, pois começara a crer ser sua missão fazer com que as pessoas entrassem em contato com o mundo espiritual.

Sua morte não diminuiu o interesse por suas histórias, que até hoje têm inúmeras reedições, reescrituras e adaptações. Seus mais de cinquenta contos e quatro romances detetivescos deram origem a mais de dez filmes e séries televisivas, e os romances policiais nos moldes das histórias doylanianas estão espalhadas pelo mundo. Aqui no Brasil, o escritor e

apresentador brasileiro Jô Soares é um exemplo das inúmeras reescritas já feitas. Em *O Xangô de Baker Street*, Jô Soares transporta Holmes para o Brasil e escreve uma mistura de romance policial e comédia. Esse livro, publicado em 1995, foi adaptado para o cinema em 2001.

Sherlock Holmes cresceu tanto como personagem que conseguiu superar seu autor, sendo muito mais conhecido que ele. O próprio Doyle conta, em entrevista, que recebia dezenas de cartas de pessoas que se punham disponíveis para trabalhar para Holmes, seja como copeira ou arrumadora ou como faz-tudo. O autor mesmo não entendia por qual motivo as pessoas pareciam não saber que Holmes era apenas um personagem ficcional.

Embora a saga de Holmes consista em apenas sessenta narrativas escritas por Sir Arthur Conan Doyle [...] a posição ganha por Sherlock Holmes na imaginação popular logo tornou-se equivalente à daquelas personagens acima mencionadas [Romeu, Shylock e Robison Crusoe]. A profundidade do impacto de suas histórias não se encontra demonstrada em nenhum outro lugar de modo mais convincente do que na “crença, alimentada por muitos, durante décadas, de que (Sherlock) era, de fato, um ser vivente. (TRUZZI, 2008, p. 57)

Suas inspirações eram as histórias de Poe e seu detetive Dupin, além do detetive Lecoq, criado por Émile Gaboriou, que teve seu romance publicado em 1868. A respeito deles, Doyle escreveu: “Gaboriau me atraiu pela articulação pura de suas tramas e M Dupin, o grande detetive de Poe, foi desde a minha infância um dos meus heróis. Mas poderia eu trazer algum acréscimo meu?” (LYCETT, 2007, p. 110, tradução própria).<sup>25</sup>

Doyle tinha a intenção declarada de tentar agregar algo novo ao gênero. Em 1927 ele deu uma entrevista à Fox Filmes na qual ele tenta explicar seu desejo.

Eu era um jovem doutor naquela época, entretanto tinha um treinamento científico e, ocasionalmente, costumava ler histórias de detetives. Mas me incomodava que nas histórias antigas, os detetives sempre pareciam obter as respostas por uma questão de sorte e, se isso não acontecesse, acabávamos sem explicação sobre como chegaram à solução. A mim isso não parecia jogar limpo, parecia que estavam obrigados a dar explicações de como chegaram a essa resposta. Daí comecei a pensar, por que não introduzir métodos científicos no trabalho dos detetives? Quando era estudante tive um professor chamado Bell, que era extremamente rápido no pensamento dedutivo. Só de olhar o paciente e ouvir o que lhe dizia, era capaz de fazer o diagnóstico da enfermidade. (DOYLE, 1927, informação verbal)<sup>26</sup>

Embora se tenha construído a ideia de que o método sherlockiano é um método dedutivo, ele é melhor qualificado como abdução. Através do questionamento das testemunhas e de evidências visuais, Holmes seleciona o que ele julga importante e, a partir

---

25 Gaboriau had rather attracted me by the neat dovetailing of his plots, and Poe’s masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes. But could I bring an addition of my own?”

26 O vídeo foi disponibilizado no Youtube por alguns usuários, dentre eles o Mundo Sherlock <<https://www.youtube.com/watch?v=8EOY19Z0wB8>> Acesso 17 jul 2015

dele, utilizando leis, regras ou conhecimentos gerais, julga o fato em retrocesso. “A abdução [conceito criado por Peirce] é um degrau entre o fato e sua origem; o salto instintivo, perceptivo, que permite ao sujeito supor uma origem a qual pode então ser testada para provar, ou negar, a hipótese.” (PEIRCE, 1966, p. 50 apud HARROWITZ, 2008, p.202). Seu método é inteiramente baseado na sua capacidade racional e, para alimentá-la, ele se cerca de uma série de conhecimentos específicos, ao mesmo tempo em que ignora outros. Watson, o habitual narrador, comenta a respeito no romance *Um Estudo em Vermelho*.

Holmes não estudava medicina. Ele próprio, em resposta a uma pergunta minha, confirmara a opinião de Stamford sobre esse ponto. Também não parecia ter feito qualquer curso regular que o habilitasse a integrar-se em algum ramo da ciência ou a penetrar nos umbrais do mundo erudito. Contudo, o seu zelo por outros estudos era notável, e, dentro de limites excêntricos, o seu conhecimento era tão extraordinariamente amplo e minucioso, que as suas observações me causavam grande espanto. (...) Por outro lado, a sua ignorância era tão notável quanto a sua cultura. Sobre literatura, filosofia e política contemporâneas, parecia saber pouco ou nada. Ouvindo-me citar Thomas Carlyle, perguntou-me com a maior ingenuidade quem era ele e o que tinha feito. A minha surpresa atingiu o máximo, no entanto, quando verifiquei por acaso que ignorava a teoria de Copérnico e a composição do sistema solar. Ver uma pessoa civilizada, em pleno século XIX, desconhecer que a Terra girava em torno do Sol parecia-me um fato tão extraordinário que eu mal podia acreditar nele. (DOYLE, 1986, p. 10)<sup>27</sup>

*Um Estudo em Vermelho* narra a primeira aventura de Holmes e Watson e, através das palavras do segundo, compreendemos como principiou tão estranha amizade. Nesse romance, Holmes fornece um *insight* de como se desenrola o processo de abdução (que é sempre referido nas histórias como dedução).

—Exatamente. Tenho certa intuição nesse sentido. [...] A observação é uma segunda natureza em mim. Você pareceu surpreso quando eu lhe disse, ao vê-lo pela primeira vez, que voltara do Afeganistão.

— Foi informado, sem dúvida.

— Nada disso. Eu vi que você voltava do Afeganistão. Devido a um longo hábito, a concatenação do raciocínio é tão rápida no meu espírito que cheguei àquela conclusão sem ter consciência dos elos intermediários. Mas esses elos lá estavam. E o fio que o meu raciocínio seguiu foi mais ou menos este: "Eis aqui um cavalheiro com ar de médico, mas, ao mesmo tempo, com gestos de militar. É evidentemente um médico do exército. Acaba de chegar dos trópicos, porque tem o rosto amorenado, e essa não é a cor natural da sua pele, visto que os punhos são brancos. Sofreu privações e enfermidades, conforme o demonstra o rosto emaciado. Além do mais, recebeu um ferimento no braço esquerdo, visto que o mantém numa posição rígida e pouco natural. Em que lugar dos trópicos um médico do exército inglês poderia ter passado por tantas dificuldades e ser ferido no braço? No Afeganistão, naturalmente". Toda essa série de raciocínios não ocupou mais do que um segundo. Observei-lhe, conseqüentemente, que você regressava do Afeganistão e vi a sua surpresa.

---

<sup>27</sup> *Um estudo em vermelho*, assim como todas as obras onde Holmes é personagem, estão disponíveis na internet. Disponível em <<http://www.linugox.com.br/leitura/livros/Adultos/Sherlock%20Holmes%20-%20Um%20Estudo%20em%20Vermelho.pdf>> Acesso 11 de maio de 2015.

— Explicada dessa forma, a coisa parece bastante simples — disse eu, sorrindo. — Você me faz lembrar Dupin, de Edgar Allan Poe. Não fazia a menor ideia de que tais pessoas existissem na vida real.

Sherlock Holmes levantou-se e acendeu o seu cachimbo

— Julga, sem dúvida, fazer-me um cumprimento comparando-me a Dupin — observou. — Pois, na minha opinião, Dupin era um tipo medíocre. Aquele seu estratagema de intervir nos pensamentos do seu amigo, depois de um quarto de hora de silêncio, é pretensioso e superficial. Concedo-lhe, sem dúvida, certa capacidade analítica, mas não era de modo nenhum o fenômeno que Poe parecia imaginar.

— Já leu as obras de Gaboriau? — perguntei. — Lecoq corresponde à sua concepção de detetive ideal?

Sherlock Holmes fungou ironicamente.

— Lecoq era um grande trapalhão — disse com veemência. — Só uma coisa o recomendava: a sua energia. A leitura de M. Lecoq causou-me náuseas. O problema consistia em identificar um prisioneiro desconhecido. Eu o teria feito em vinte e quatro horas. Lecoq precisou de mais ou menos seis meses. Esse livro bem poderia ser um manual para ensinar aos detetives o que não devem fazer. (Ibid, 1986, p. 14-15)

Durante esse diálogo, Holmes explica exatamente o que Peirce conceituou como abdução. Na dedução, uma conclusão lógica decorre de um acontecimento ou de uma série deles, enquanto que a abdução, como explicado anteriormente, faz o caminho inverso. A partir das características físicas apresentadas por Watson, Holmes infere uma série de situações anteriores (de forma reducionista: se Watson está bronzeado então veio dos trópicos. Se enfermo então em dificuldade. Bronzeado + machucado + trópicos = Afeganistão). Esse método está presente em todo o *canon*.

A imensa maioria dos textos detetivescos de Doyle são contos, embora ele tenha escrito muitos romances sobre guerra e espiritualismo. Evidentemente, esse tipo de obra tem suas próprias características. Embora não me interesse comentar nesse trabalho sobre a descoberta das origens do conto ou colocá-lo em categorias específicas, creio ser interessante observar algumas características e a caminhada histórica pela qual esse gênero passou.

Conto é uma denominação que se refere a uma narrativa econômica no estilo e de situação e proposição temática resumida (GOTLIEB, 2006, p.15). Há de se atentar também para a extensão da obra, uma vez que o conto tem uma narrativa curta tendendo a apontar para o desfecho. Escrevendo sobre as concepções de Edgar Allan Poe a respeito do conto, Nadia Gotlieb argumenta que tanto o conto policial quanto o de terror contém uma característica singular que é a necessidade do efeito de uma expectativa crescente no leitor em relação ao enigma da narrativa, que só será descoberto no último momento. Para Poe, isso faz parte do efeito único que qualquer conto, por seu modelo de narrativa, deve causar no seu leitor. Não é a toa que o último momento é onde personagens e leitor se reúnem para finalmente descobrir, através da narração do detetive, quem é o autor do crime e/ou como o crime ocorreu. Essa característica é extremamente presente nas histórias de detetives modernas, sejam romances

ou contos. Em termos de estrutura, narrativas policiais não são especialmente conhecidas por se reinventar ou por quebrar paradigmas. Quando Gotlieb cita A. L. Bader a respeito das mudanças que o conto moderno sofreu, creio que elas não se aplicam aos contos de Doyle: “Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e solução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta esse esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida” (Ibid, p. 29).

Nas histórias de Sherlock Holmes, observamos um padrão: apresentação do problema, investigação e enfrentamento do problema, resolução e apresentação do culpado. A ação e o conflito são a resolução do caso, a crise ocorre por alguma dificuldade que se apresenta na história, alguma coisa que Holmes não consegue vislumbrar claramente a princípio, até a solução final, que é o momento no qual o culpado é apontado e/ou apanhado.

Tomo como exemplo duas histórias. A primeira, *Um Escândalo na Boêmia*<sup>28</sup>, foi publicado primeiramente em 1891 na revista *Strand Magazine* e posteriormente reunido em coletânea e republicado no livro *As aventuras de Sherlock Holmes*. Em linhas gerais, Holmes é contratado pelo futuro rei da Boêmia, pois este está noivo e uma antiga foto de um romance que teve com a ladra Irene Adler está sendo usada para chantageá-lo pela própria Irene. A tarefa de Holmes é recuperá-las. Depois da apresentação do problema, seguem-se várias cenas nas quais Holmes se disfarça na tentativa de recuperar a foto, e causa um incêndio na tentativa de descobrir onde ela a escondeu. Mesmo sabendo onde a foto está, Holmes não consegue recuperá-la, pois Irene consegue fugir com ela. Finalmente, temos crise e solução final. Esse caso é notável por ser um dos poucos nos quais Holmes falha.

Cito também *As Aventuras de Charles Augustus Milverton*,<sup>29</sup> publicado primeiramente entre 1903 e 1904 e republicado em 1905 na coletânea *O retorno de Sherlock Holmes*. Novamente, temos um caso de chantagem onde Holmes é contratado por Eva Blackwell para recuperar cartas que estão na posse de Milverton, o rei dos chantagistas (o problema). Mais uma vez Holmes se disfarça e termina se relacionando com uma das empregadas de Milverton para ter acesso à casa, que invade uma noite (ação e conflito). Lá ele presencia o assassinato do chantagista por uma de suas vítimas, queima os papéis que Milverton guardava e vai embora (crise e solução final). São notáveis as semelhanças que encontramos nesses contos, escritos num intervalo de doze anos. Inclusive, muito do sucesso das histórias pode ser

---

28 Pode ser lido aqui: <[https://mundosherlock.wordpress.com/canon\\_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/um-escandalo-na-boemia/](https://mundosherlock.wordpress.com/canon_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/um-escandalo-na-boemia/)> Acesso 13 mai de 2015

29 Pode ser lido aqui <[https://mundosherlock.wordpress.com/canon\\_e/arthur-conan-doyle-a-volta-de-sherlock-holmes-1905/charles-augustus-milverton/](https://mundosherlock.wordpress.com/canon_e/arthur-conan-doyle-a-volta-de-sherlock-holmes-1905/charles-augustus-milverton/)> Acesso 13 de mai de 2015

apontado por essa fórmula, mas também muito do cansaço que ela apresenta.

Sandra Reimão qualifica os detetives do romance de enigma assim como os amigos narradores, como personagens tipo. Os detetives são “máquinas de raciocínio” (2005, p. 9). Seus traços são exagerados porque eles são meras máquinas de raciocínio. Como leitoras, não estamos particularmente interessadas em suas vidas, que muitas vezes se desenrolam por trás das histórias, mas sim na resolução dos casos. A presença do que Reimão chama de “narrador-aquém-leitor-médio” (Ibid, p. 10) é um personagem tipo servindo para causar um atraso na resolução do caso. Sendo o detetive o narrador, e ele essa máquina maravilhosa de descoberta, o leitor sempre teria acesso às deduções e respostas imediatamente, enquanto que o *delay* que o narrador-aquém causa auxilia no aumento da duração da sensação de mistério.

Por conta disso, outros autores tentaram reinventar essa fórmula e tiveram sucesso, enquanto outros decidiram mantê-la, também obtendo sucesso. Falarei agora do processo de mudança nas histórias de detetive e nos próprios personagens, a partir de quatro casos: Doyle e Holmes, a inglesa Agatha Christie e seu detetive Hercule Poirot e os americanos Dashiell Hammet com seu detetive Sam Spade e Walter Mosley com seu detetive Socrates Fortlow.

### 3.3 A MASCULINIDADE EM FOCO: HOLMES, POIROT, SPADE E FORTLOW

#### 3.3.1 A masculinidade inglesa

A divisão entre gêneros é algo tão antigo que os estudos nessa área nunca conseguiram determinar, exatamente, em que momento essa divisão ocorreu. Nas sociedades ocidentais sabe-se que ela é muito anterior ao advento do capitalismo e, em meio a essa divisão, convencionou-se que o gênero masculino tinha atributos hierarquicamente mais potentes que o feminino. Essa série de atributos sofreu modificações dependendo do lugar geográfico e do momento histórico. Como seria possível então convencionar essas masculinidades?

Deixe-me oferecer uma definição – breve, mas razoavelmente precisa. A masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento, desse fato, tem-se tornado comum falar em “masculinidades”. (CONNELL, 1995, p. 188)

Com essa compreensão, vou passear pelas construções de masculinidade ao longo do tempo em relação a cada um dos detetives presentes neste trabalho. Além disso, relembro que um estudo de gênero, a partir da teoria *queer*, ocorrerá no próximo capítulo.

No século XIX, a figura masculina era enfatizada através da figura do *gentleman*, uma

figura romântica: heróica, corajosa e aristocrata. Conforme o século foi se aproximando do fim, as configurações de masculinidade foram se ajustando à ascensão da classe média trabalhadora masculina, branca e heterossexual, que mostra seu poder através da sua atuação no trabalho. Outra forma de constituição da masculinidade, nesse momento, é o homem da ciência: “Desta forma, reforçava-se a crença do primado masculino sobre a ciência, responsável por desvendar definitivamente a natureza, feminina e misteriosa” (SILVA, 2013, p. 13). Holmes não é um aristocrata, mas certamente ele é um homem que se apóia inteiramente na racionalidade e no próprio intelecto para desenvolver seu trabalho e, conforme se constituiu socialmente, a racionalidade é o terreno masculino, enquanto as emoções são terreno feminino.

Muito embora Holmes tenha sido construído enfatizando características masculinas, algo importante que falta é a presença de um relacionamento amoroso com uma mulher. Como já foi comentado, isso nunca ocorre, o que termina por dar ao detetive uma imagem de homossexual reprimido.

Porém um contraponto ocorre quando Holmes encontra Irene Adler, a ladra que aparece no conto *Um Escândalo na Boêmia* publicado em 1891, cuja história já foi comentada acima.

Para Sherlock Holmes, ela é sempre a mulher. Raras vezes o ouvi mencioná-la de outra maneira. Era de opinião que ela eclipsava e se sobrepunha a todas as outras mulheres, e isso não porque estivesse apaixonado por Irene Adler. Todas as emoções, particularmente o amor, aborreciam sua mentalidade admiravelmente equilibrada, fria e severa. Creio mesmo que era a mais perfeita máquina de raciocinar e observar que o mundo jamais viu, mas como namorado ficaria numa posição falsa. Nunca falava das emoções sentimentais, a não ser por brincadeira e com desdém. Achava que era magnífico observá-las nos outros e excelente desculpa para ocultar os motivos e ações humanas. Mas, para um calculista como ele, admitir tais intrusões no seu fino, delicado e tão ajustado temperamento seria como introduzir um fator de perturbação que podia criar dúvidas nas suas conclusões mentais. Um grão de areia num instrumento delicado ou uma lente rachada não se tornariam mais destrutivos do que uma emoção forte numa natureza como a sua. Entretanto, existia apenas uma mulher para ele, e essa mulher era Irene Adler, que lhe excitava o cérebro com dúvidas e indagações diversas. (Ibid, 1986, p.1)

Adler tem uma característica que se revela interessante para o que vou propor agora: ela costumeiramente se disfarça de homem, como aparece mais claramente na parte final: “Roupas masculinas não são novidade para mim. Frequentemente tiro vantagem da liberdade que elas me dão. (Ibid, p. 9)”.

— Boa noite, Sr. Sherlock Holmes.

Havia diversas pessoas na calçada no momento, mas o cumprimento parecia ter partido de um rapazinho vestido com uma capa, que passou apressadamente.

— Já ouvi aquela voz — disse Holmes, perscrutando a escuridão da rua. — Quem



terá sido? (Ibid, p. 10)

O motivo pelo qual Holmes julga que Adler seja *a mulher* seria exatamente o fato de ela não se comportar como uma. As características femininas sempre alimentarão a crença misógina de Holmes de que mulheres são fracas, dependentes e pouco inteligentes, porém Adler não é nenhuma dessas coisas exatamente porque seu comportamento, e não somente suas roupas, é bastante “masculino”.

A linguagem – e, portanto, os significados – que usamos para descrever várias formas de performance de gênero foram cunhadas após as histórias de Sherlock Holmes aparecerem na revista *The Strand*. Sexologistas cunharam o termo travesti em 1928 para descrever indivíduos (geralmente homens) que derivam seu prazer sexual de vestir roupas associadas ao sexo oposto. O termo *cross-dresser* surgiu em 1950 para descrever alguém que, sem motivos sexuais, se veste com roupas relacionadas ao sexo oposto. Na medida em que é possível usar esses dois termos anacrônicos, este trabalho está focado no *cross-dressing* ou o que chamarei de dissimulação. Dissimulação sugere a intenção de enganar [...] ao invés da gratificação sexual ou expressão de uma identidade transgênera. O termo denota ambos, simulação e similaridade: o dissimulado imita o gênero como ele é performatizado, o que, por seu termo, assume que o público, ou os leitores, estão familiarizados com o código de gênero que o dissimulador cita. Irene Adler dissimula quando usa roupas masculinas enquanto disfarce. Enquanto dissimulação, ela se veste como homem, mas continua a se identificar como mulher. No entanto, ela é uma mulher masculina o tempo todo, esteja disfarçada ou não. (CROMPTON, 2011, tradução nossa)<sup>30</sup>

Adler arranja seu próprio casamento, chantageia um rei com quem teve um relacionamento anterior e não é pega por Holmes, além de fugir com as fotos, garantindo que não permitirá que elas se tornem públicas. Adler se nega a ser um peão no jogo dos homens, Holmes, von Ormstein e do próprio marido Norton, que tem apenas um pequeno papel na história: ser o marido dela.

Em *Problemas de Gênero* (1990), Judith Butler argumenta que vivemos em uma sociedade heteronormativa que espera um gênero inteligível, ou seja, onde sexo, gênero, prática sexual e desejo seriam um contínuo e o que escapa a essa norma seria considerado um desvio. Embora essa ideia não estivesse posta em 1891, a sociedade inglesa tinha uma clara

---

<sup>30</sup>The language—and therefore the meanings— that we use to describe various forms of gender performance was coined after the Sherlock Holmes stories first appeared in *The Strand*. Sexologists coined the term *transvestite* in 1928 to describe individuals (usually men) who derived sexual pleasure from wearing clothing associated with the opposite sex. The term *cross-dresser* emerged in the 1950s to describe someone who, without sexual motives, dressed in clothes that connote the opposite sex. Inasmuch as it is possible to use these two anachronistic terms, this paper is concerned with cross- dressing, or what I will call *dissimulation*. Dissimulation suggests the intention to deceive—all of the characters taken up in this paper cross dress as a disguise— rather than the desire for sexual gratification or to express transsexual self-identity.(1) The term dissimulation connotes both simulation and similarity: the dissimulator imitates gender as performed elsewhere, which, in turn, assumes an audience, or readers, who are familiar with the gendered code that the dissimulator cites. Irene Adler dissimulates when she uses men’s clothing as a disguise. While dissimulating she dresses as a man, but continues to self-identify as a woman.

ideia de que gênero inteligível ela esperava e o que poderia ser caracterizado com um desvio. Isso me permite posicionar Adler como um desvio que interessa particularmente a Holmes.

“Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino”. (BUTLER, 1990, p. 24–25). Em momento algum Adler se denomina homem, mas por que é esse o comportamento que interessa a Holmes? Será o caso de analisar essa atitude como mais uma demonstração de misoginia – através da crença do feminino como algo menor – ou um interesse pelas características masculinas, que se legitimam por estarem presentes em uma mulher, tornando-as aceitáveis? Ambas as interpretações são possíveis diante das conclusões a que chegaram pesquisadores e escritoras de *slash*.

O principal herdeiro do legado de Holmes é o detetive Hercule Poirot. Ambos compartilham muitas características em comum. A própria escritora das histórias de Poirot, Agatha Christie, declara que as histórias de Doyle foram sua principal inspiração. Porém Poirot recebe uma designação própria que discutirei na próxima seção: o detetive feminino.

### 3.3.2 O detetive feminino: Hercule Poirot

A Dama do Crime, como Agatha Christie se tornou conhecida, nasceu em Devon, em 1890, e morreu em 1976, em Oxford. Ela foi muito bem-sucedida em sua carreira, na verdade, é considerada a mulher mais bem-sucedida nessa área, tendo escrito em torno de 80 livros, inclusive a respeito de arqueologia, um assunto que a interessava bastante. Embora a maioria de suas obras seja constituída de romances, também escreveu peças, poesia, livros religiosos e uma autobiografia. Assim como Doyle recebeu o título de *Sir* das mãos da rainha da Inglaterra, Christie recebeu seu equivalente feminino, o *Dame*.

Diferente de Doyle, do qual era fã declarada, Christie criou muitos detetives, alguns tão famosos quanto o detetive belga Hercule Poirot. Miss Marple, uma idosa senhora inglesa, é um dos exemplos. Outros detetives são Tommy Beresford e Tuppence Cowley, Ariadne Oliver e Parker Pyne, além de uma série de detetives avulsos. Seu livro mais vendido, *E Não Sobrou Nenhum*<sup>31</sup>, foi lançado em 1939 e é o romance policial mais vendido da história.

Seu primeiro livro, *O Misterioso Caso de Styles*<sup>32</sup>, foi lançado em 1920 e apresentou

---

31 Em inglês *Ten Little Niggers* depois renomeado *And There Was None*

32 *The Mysterious Affair at Styles*

Poirot ao mundo. De nacionalidade belga, ele chama atenção por sua estranha descrição física: um homem baixo, claramente estrangeiro (para os padrões ingleses), com grandes bigodes e uma cabeça com formato oval. Poirot é obcecado por ordem e método e pelo poder do que ele chama de “suas pequenas células cinzentas”. Seu companheiro, uma espécie de Watson criado por Christie, é o capitão Arthur Hastings e, como Watson, serve para ajudar Poirot a desvendar os casos. Também como Watson, Hastings carece de grande poder intelectual, mas é um bom amigo e auxílio para Poirot. Também como Watson, Hastings se casa, enquanto Poirot não tem relacionamentos amorosos.

A construção de uma sexualidade para Poirot é inexistente, pois ele não tem desejos de ordem sexual. Mantendo-se o tempo todo neutro nessa área, ele poderia ser lido como assexuado. Sua construção de gênero, o masculino, é voltado para a exaltação do racional.

Embora seja possível ver muito de Doyle nas histórias que Christie criou, o método que seus detetives utilizam não é o da abdução, mas algo novo, chamado de *clue-puzzle*. Até que o *clue-puzzle* se fizesse presente, muito ocorreu nas histórias de detetive.

Com o início do século XX, o romance foi se tornando a forma dominante nas histórias de crime e as mulheres foram se tornando escritoras e leitoras desse tipo de história. O gênero romance nasce em meio à emergência de grandes transformações sociais. Momento do aumento da população, da produtividade econômica e do início do deslocamento do campo em direção às cidades. Dessas transformações, emergiu uma nova classe social: a burguesia. Essa nova classe desejava disseminar não só suas ideias, mas também se ver representada nas artes. Era ela quem consumia e, por isso, seria ela a ditar o futuro da literatura. Terry Eagleton fala em seu livro *Teoria da Literatura, uma introdução*: “Mas no século XVIII a literatura fazia algo mais que ‘encerrar’ certos valores sociais: era um instrumento vital para o maior aprofundamento e a mais ampla disseminação destes mesmos valores [dessa nova classe social]” (EAGLETON, 2006, p. 25).

É nesse período que nasce e cresce o que hoje entendemos por romance. Aliado às transformações sociais, Eagleton postula que a religião estava sofrendo com a perda da sua autoridade. Ela havia sido, anteriormente, um importante instrumento para manutenção da paz entre as classes sociais. Dispensável dizer que a classe burguesa não via isso com bons olhos, prevendo a necessidade de algo novo para manutenção dessa paz. A literatura serviu bem a essa causa.

Edward Said discute o romance e o seu papel na sociedade burguesa e seu uso para manutenção dos ideais imperialistas no livro *Cultura e Imperialismo*:

Todo romancista e todo crítico ou teórico do romance europeu nota seu caráter institucional. O romance está fundamentalmente ligado à sociedade burguesa; na expressão de Charles Morazé, ele acompanha e, na verdade, faz parte da conquista da sociedade ocidental por obra dos bourgeois conquérants [burgueses conquistadores], como diz ele. (2011, p.108)

Os romances de detetive, inclusive, têm seu papel na manutenção da ideologia burguesa dominante, uma vez que muitos dos vilões da ficção doyleiana são inimigos da ordem – o chantagista, pessoas que uma vez foram respeitáveis, mas passaram para o outro lado e aristocratas que se tornaram vilões – aqui poderemos nos lembrar do chantagista Milverton, da ladra Irene Adler e do Professor Moriarty. Doyle jamais se preocupou em representar a situação das camadas mais pobres da população inglesa.

Muitos dos leitores de romances eram, na verdade, leitoras, pois enquanto os homens cumpriam seu papel social como trabalhadores, as mulheres burguesas ficavam em casa bordando e cuidando de flores. É importante notar que a leitora é a mulher burguesa, que tem certo nível de instrução e, principalmente, tempo para se dedicar à literatura. Esses fatores provocaram mudanças na forma como a literatura criminal era escrita.

Uma dessas mudanças era o assassinato doméstico. Israel Zangwill, em *The Big Mystery* (1892)<sup>33</sup> e Gaston Ledoux, com *Le Mystère de la Chambre Jaune* (1907)<sup>34</sup> são considerados os propagadores da ideia de contar a história de um crime onde todos que importam na história se conhecem ou são ligados por parentesco, o que torna o assassinato um crime doméstico. Todos os livros de Agatha Christie acompanham essa premissa. Ao longo do primeiro e segundo capítulos, seremos apresentados, enquanto leitores, a um grupo de pessoas que se reunirão numa casa ou moram em uma cidade pequena. O crime ocorrerá e o assassino será alguém dentro deste diminuto grupo. Além disso, para além da cruza no ato do assassinato, existe uma falta de sangue e violência nos casos que ocorrem nas histórias de Christie. “O corpo em Christie, assim como em grande parte das histórias de detetive e ficção criminal depois dela, aparecem simplesmente como um depósito de pistas”<sup>35</sup> (SCAGGS, 2005, p. 44). E é exatamente das pistas (*clues*) que falarei agora.

Carolyn Wells, uma bibliotecária norte-americana, lançou, em 1909, o romance *The Clue*<sup>36</sup>, cuja história, sobre o assassinato de uma herdeira órfã, tem como personagens os habitantes de uma pequena cidade. No momento do crime, a casa onde a herdeira foi

---

33 Sem tradução em português. Pode ser livremente traduzido por *O Grande Mistério*.

34 Em português *O Mistério do Quarto Amarelo*.

35 The corpse in Christie, as in much detective and mystery fiction after her, appears simply as a repository of clues.

36 Sem tradução em português. Pode ser livremente traduzido por *A Pista*.

assassinada estava trancada, e é o advogado, através de pistas, quem descobre o que ocorreu. É exatamente o tipo de narrativa que veremos tantas vezes nos livros de Christie. Wells não escreveu apenas ficção, mas também um livro a respeito da ficção criminal, *The Technique of the Mystery Story* (1913). Nele, ela reconhece que o gênero tem necessidade de mudar para não se repetir e introduz a ideia de sequências de pistas, a participação da polícia de modo verossímil e que a solução do caso fique encoberta até o último segundo. Todas essas características estão presentes nas obras de Christie. Porém, Wells prefere adotar um final que tenha ação em vez de narração, e nisso Christie retoma o detetive Sherlock Holmes: é muito melhor que a solução final seja dada através de uma explicação.

É muito possível que Christie tenha tido acesso aos livros de Wells, embora isso não seja comprovado, mas é fato que muitas sugestões da última estão presentes na obra da primeira. Não só Christie foi influenciada: Mary Roberts Rinehart, outra escritora de história de mistério também apresenta essas características. Outra coisa que liga essas três escritoras, é a permanência das histórias em meio à classe média que, supostamente, atrairia uma audiência majoritariamente feminina.

Segundo Stephen Knight (2010), antes de Christie as histórias de detetive ainda careciam de foco (2005, p. 89). Nas palavras dele:

O foco dos livros de Christie é, frequentemente, a personalidade e os valores do detetive, mas ela reduz em muito o impacto do herói. Hercule Poirot é em nome um janotinha, claramente o reverso da representação masculina e inglesa de Holmes. Os investigadores dela são todos passivos, mas muito inteligentes. (2005, p. 60, tradução própria)<sup>37</sup>.

Segundo Knight, os modos de Poirot são quase femininos, pois ele se apega a detalhes para resolver um caso (de que forma a cadeira foi mexida, qual a cor dos objetos rearranjados). Além disso, muitas das inferências do detetive surgem através de conversas que ele mantém com os personagens ligados ao crime, sendo o gosto pela conversa uma qualidade intrinsecamente feminina.

O leitor também tem acesso às conversas e às pistas e é nisso que o *clue-puzzle* se baseia. O leitor está junto com o detetive no desenrolar das investigações, todas as pistas estarão lá, disponíveis. Logicamente, nem todas as suas histórias conseguem funcionar exatamente dessa forma, mas muitas das suas histórias conseguem funcionar de forma muito aproximada.

---

<sup>37</sup> The focus of a Christie book is often the personality and values of the hero. Hercules Poirot is name and plump fussy person clearly the reverse of the masculine and English Holmes. Christie's investigators are all passive but clever in persona.

As grandes influências de Christie foram Anna Catharina Green (apesar de apagadas, já havia nessa época um grande número de escritoras produzindo ficção criminal, como Knight (2010) nos mostra), Gaston Ledoux e Conan Doyle. No modelo de detetive que a escritora nos apresenta, podemos ver os traços de Holmes: o detetive que se gaba do seu poder intelectual, sua parceria com um amigo inferiorizado em termos intelectuais e a sua falta de relacionamento amoroso. Embora não haja comentários a respeito da inferioridade das mulheres, há muitos sobre a natureza feminina e masculina. Nos próximos exemplos, retirados do livro *O Misterioso Caso de Styles*, Hastings e Mary Cavendish estão conversando. Na história narrada por Hastings, Emily Inglethorp, uma idosa rica, é envenenada em sua casa. Os únicos suspeitos são as pessoas que estavam na casa e cabe a Poirot desvendar o caso.

- Bem – eu disse – você pensa que se estivesse envolvida em um crime, digo, um assassinato, você saberia ou teria quase certeza de quem seria o assassino?
- Com certeza. Talvez não tivesse como provar para os advogados, mas certamente eu saberia. Se ele estivesse por perto, eu sentiria isso na ponta dos meus dedos.
- Poderia ser “ela”. - sugeri.
- Poderia, mas assassinato é um crime violento, associam-se muito mais a um homem.
- Não no caso de envenenamento. —A Sra. Cavendish surpreendeu-me. (CHRISTIE, 2016, p. 9)

Em Poirot temos, mais uma vez, um homem que não demonstra nenhum interesse em relacionamento, com mulheres ou homens, extremamente vaidoso e, conforme Knight escreveu, com características socialmente compreendidas como femininas, pois a resolução do caso se dará através do quebra-cabeça que o detetive monta com peças conseguidas nas suas conversas e observações a respeito dos moradores da casa.

Poirot é um detetive aposentado que nasceu na Bélgica, e esse é outro ponto que, creio, deva ser levado em consideração ao discutir a personagem, principalmente por essa definição de “detetive feminino”. O fato de que ele é estrangeiro é sempre acentuado nas narrativas através do seu próprio corpo e de um comportamento julgado exótico para as definições inglesas. Sandra Reimão, em seu livro *Literatura Policial Brasileira*, afirma que Poirot “[...] preocupa-se demais com o vestir, além de, em suas últimas aparições, ter problemas de saúde e ser muito emotivo.” (2005, p. 9)

Poirot era um homem extremamente baixinho. Não deveria ter mais do que 1,60 m, mas tinha seu orgulho próprio e andava de cabeça erguida. Sua cabeça tinha o exato formato de um ovo, mas ele nunca ligou para isso. Tinha um estilo militar; a limpeza de suas roupas era de invejar, acredito que causaria mais dor nele uma mancha de sujeira do que um tiro. Este homenzinho esquisito, que mancava um pouco, foi na sua época um dos melhores membros da polícia Belga. Como detetive tinha um talento extraordinário, conseguindo resolver casos complexos e emaranhados. (Ibid,

p. 18)

Eu tentava expor os fatos da forma mais clara possível, e ocasionalmente tinha que voltar um pouco para expor algum detalhe que havia esquecido. Poirot sorria.

--A mente está confusa? É isso, não é? Vá com calma, *mon ami*. É natural você estar assim agitado, mas tente se acalmar! Quando a gente está de cabeça fria os fatos se encaixam muito melhor, cada um no seu devido lugar, então podemos examiná-los. Vamos colocar os fatos importantes de um lado, e os sem importância simplesmente jogaremos fora!

—Tudo bem. Mas como você distingue os fatos importantes dos sem importância? Para mim isso sempre foi impossível.

--Nem tanto. Um fato leva a outro, e assim nós continuamos. Mais um pequeno fato, mais uma curiosidade. Oh, aqui está algo que estava despercebido - mais um elo na corrente! Nós examinamos, procuramos, e um pequeno fato nos leva a um detalhe que faz um conjunto todo ganhar significado! - Poirot fez um gesto com as mãos

- Oh! Isso é grandioso! Genial! (Ibid, p 30)

Essa dualidade, o detetive masculino efeminado, me remete à discussão que Joan Scott faz em seu livro *Gênero: Uma Categoria Útil* (1986). Até os trabalhos se baseavam na divisão entre dois sexos, homem e mulher, e, portanto, as características biológicas tinham um papel importante em determinar quem nós éramos. Dessa forma, nosso psicológico, corpo e comportamento advinham da forma como nossos órgãos sexuais e hormônios estavam arranjados.

Com a criação da categoria gênero, muito do que era aceito como dado, por conta do seu caráter biológico, portanto inato, foi sendo revisto.

Adicionalmente, gênero é também usado para designar relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como as que tentam achar um denominador para as diversas formas de subordinação femininas no fato de que mulheres têm a capacidade de gerar crianças e homens têm maior força muscular. Ao invés disso, gênero se torna uma forma de denotar “construções culturais” – toda criação social de crenças sobre papéis apropriados para homens e mulheres. (...) Gênero é, em sua definição, uma categoria social imposta a um corpo sexual. (SCOTT, 1986, p. 1056. Tradução nossa)<sup>38</sup>

Portanto, a categoria gênero impõe ao homem a masculinidade, a força física e a inteligência enquanto impõe à mulher a extravagância, o gosto por roupas e por se arrumar – a beleza e o corpo se tornaram o capital feminino – e o interesse em conversar e fofocar. Os homens estão bem longe desse mundo feminino, são sérios, diretos, não têm tempo para

---

38In addition, gender is also used to designate social relations between the sexes. Its use explicitly rejects biological explanations, such as those that find a common denominator for diverse forms of female subordination in the facts that women have the capacity to give birth and men have greater muscular strength. Instead, gender becomes a way of denoting "cultural constructions"- the entirely social creation of ideas about appropriate roles for women and men. (...)Gender is, in this definition, a social category imposed on a sexed body

enfeitar seus corpos ou passar longas horas conversando.

Quando Knight descreve Poirot como um detetive feminino – Poirot é o estrangeiro, é o inverso do masculino Holmes, o inglês – ele marca novamente gênero como **um sistema social de crenças sobre o papel apropriado de homens e mulheres**. O que Christie faz para liberar Poirot do seu papel de macho é criá-lo enquanto detetive estrangeiro, e o que os estudiosos de romances de detetives fazem é naturalizar as características masculinas e femininas. Ora, em nenhum momento é colocado em questão se Poirot é do sexo masculino, com características sexuais masculinas, órgão e hormônios; nós os tomamos pelo que Christie diz dele. Ele é dito feminino por sua extravagância, sua forma de vestir e agir e seu costume de conversar, ou seja, aquilo que se construiu socialmente é tão aceito a ponto de ser encontrado como verdade em livros que são referência em meios acadêmicos.

O gênero apenas consolida um discurso acerca da marcação das identidades, da fixação do que é o correto para o masculino e o feminino e da naturalização desses discursos. “Pois o gênero se preocupa com a consolidação de um discurso que constrói uma identidade do feminino e do masculino que encarcera homens e mulheres em seus limites, aos quais a história deve liberar.” (TORRÃO, 2005, p. 136)

Após Agatha Christie, as histórias de detetive norte-americanas alcançaram uma grande popularidade e produziram seus próprios detetives com características específicas. Uma delas é a ênfase excessiva na masculinidade de seus detetives, homens vivendo no período entre guerras e observando o quão fragmentado se torna o sujeito diante das mudanças e o quão incerta se torna a vida de todos diante do crescimento das cidades.

### 3.3.3. O *private-eye*: Sam Spade

Durante o século XIX, os Estados Unidos adaptaram a maioria das características das histórias de detetives inglesas, mas no século XX produziram o maior patrimônio da literatura de detetive norte-americana: o *private-eye hero*, ou o *private investigator*, o investigador privado, presente em histórias que são denominadas *hard-boiled mode*, ou o “modo durão”. Enquanto nas histórias, contos ou romances de detetives anteriores há uma primazia da história em relação aos personagens, nas histórias *hard-boiled*, a primazia é do detetive, por isso a denominação *private-eye*, porque aqui o ponto de vista é o do detetive e não de algum amigo ajudante.

Acredita-se que esse desenvolvimento dos modelos de detetives ocorreu dentro das possibilidades produzidas por uma revista, *The Black Mask*, uma '*pulp magazine*' e dois



principais autores: Dashiell Hammet e Raymond Chandler. O detetive que surgiu era um homem fisicamente forte, calado, capaz de resolver seus casos por sua força física e pelo poder de suas armas de fogo, além de ser um homem sedutor. Muito dessa construção se deve ao fato de, em 1944, Chandler ter publicado o ensaio *The Simple Art of Murder*, onde ele critica os autores ingleses e exalta o novo modelo americano. Para a versão americana, ele aloca uma realidade sobre o crime e um tipo de linguagem que são ambas contemporâneas e urgentemente reais, e, por elas, ele alega uma vigorosa moralidade baseada no detetive que nunca está “maculado ou amedrontado apesar de o ambiente amedrontador.” (KNIGHT, 2005, p. 110, tradução própria)<sup>39</sup>.

Mas descendo por essas ruas ruins por onde um homem deve ir, mas ele mesmo não é ruim, ele mesmo não é manchado nem tem medo. O detetive neste tipo de história deve ser um homem assim. Ele é o herói; ele é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum e ainda assim um homem incomum. Deve ser, para usar uma frase incomoda, um homem de honra. (CHANDLER, 1988, p. 18, tradução própria)<sup>40</sup>

A ação e a violência estão bastante presentes nas histórias norte-americanas, sendo parte da própria tradição delas. Conforme o século XIX foi se aproximando do fim e iniciou-se o século XX, introduziu-se a ideia do detetive herói,<sup>41</sup> extremamente honesto e de comportamento correto responsável por uma limpeza na corrupção existente nos Estados Unidos. Esse detetive resolve seus casos sozinho, sem necessidade de Watsons e Hastings e julga através dos próprios valores. Seu método de detecção ocorre primariamente por observação e é frequentemente inconsciente. O senso de isolamento que forma a atmosfera da história decorre da crença segundo a qual valores morais e comunitários de nada valem.

Esses autores de histórias *noir* tentavam religar a literatura policial ao realismo do mundo do crime. O narrador é o próprio detetive porque sua função não é mostrar como ele próprio é espetacularmente inteligente, mas sim como o crime ocorre em contextos marginais e não em luxuosas casas inglesas. Nas histórias policiais norte-americanas não há um momento final onde a explicação ocorre, porque, nelas, não há verdade a ser relatada.

A respeito dessas histórias, Scaggs comenta que “em Vigiar e Punir, Foucault observa

---

39 To the American version he allots a reality about crime and a type of language that are both contemporary and urgently real, and for them he claims a morality based on the detective who is “neither tarnished nor afraid”, in spite of his threatening environment.

40 But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor.

41 A pesar dos muitos elogios que recebem, os detetives ingleses nunca são classificados como heróis. A forma como a descoberta e apreensão do criminoso ocorre é muito mais um jogo do que um ato vindo das boas intenções do detetive ou equilíbrio social, como ocorre com os norte-americanos.

que tornar a investigação e os processos judiciais públicos e colocar um fim na punição enquanto espetáculo publico, criou uma ideologia judicial caracterizada por vigilância constante” (2005, p. 45, tradução nossa)<sup>42</sup>. Essa visão caracteriza bastante bem o modo *hard-boiled*, onde esse se torna o *modus operandi* do detetive – vigilância e controle.

Quando Dashiell Hammet, um norte-americano nascido em 1894 e falecido em 1961, veterano e ativista anti-guerra que trabalhou durante oito anos como detetive particular, descreveu um dos seus Operativos Continentais (*Continental Op*) – forma como Hammet denominava seus detetives –, ele usou a designação *hard-boiled*, querendo dizer como isso que o *Op* era um homem duro – expressão que se espalhou pelos EUA. Hammet criou diversos *Ops* na tentativa de modificar os traços das suas histórias, tendo começado suas publicações através da revista *Black Magazine*. Conforme mencionei acima, essa revista era uma das inúmeras publicações denominadas *pulp magazines*, em homenagem ao seu papel barato (*wood pulp*), uma publicação semanal de baixo custo que frequentemente trazia histórias de heróis. Muito do desenvolvimento dessas histórias teve a ver com a própria escalada de crimes nos EUA, particularmente entre 1919 e 1933.

Três características são muito presentes nesse tipo específico: serem ambientadas na Califórnia, a ligação entre o detetive *private-eye* e o *cowboy*, e o uso de uma linguagem parecida com a das ruas. Em Hammet, temos ainda: o foco no detetive, a existência de um cliente que o contrata, incluindo a falta de confiança do detetive no cliente, um ambiente urbano, a rotineira corrupção policial, a *femme fatale* e a linguagem das ruas, *mean streets* (SCAGGS, 2005, p. 58).

Hammett colocou novamente o assassinato nas mãos do tipo de pessoas que o cometeriam por algum motivo, não apenas para proporcionar um cadáver; e com os meios à mão. Não pistolas de duelo forjadas, curare [veneno] e peixes tropicais. Ele colocou estas pessoas nos papéis definidos, e fê-los falar e pensar na língua que habitualmente utilizariam para esses fins. (CHANDLER, 1988, p. 14, tradução nossa)<sup>43</sup>

Embora tenha escrito histórias com diferentes detetives, Sam Spade se consagrou como um dos Operativos mais famosos de Hammet, pois ele está em uma de suas obras mais bem-sucedidas, *O Falcão Maltês*. Além desse, ele é personagem em apenas outros três contos. *O Falcão Maltês* foi publicado em capítulos, tendo sido sua primeira parte publicada em

---

<sup>42</sup>In Discipline and Punishment, Foucault observes that publicizing the investigative and judicial process, and putting an end to punishment as a public spectacle, created a judicial ideology characterized by constant surveillance.

<sup>43</sup>Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand-wrought dueling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes.

setembro de 1929 na revista *Black Mask*. A história se centra na tentativa de Spade de lidar com o assassinato do seu parceiro, Miles Archer, que havia sido contratado por uma mulher sedutora que dizia se chamar Wonderly, e que mais tarde revela-se como Brigit O'Shaughnessy, para resolver o caso do desaparecimento de sua irmã. Ao mesmo tempo, é contratado por Joel Cairo para recuperar a estátua do Falcão Maltês que havia chegado recentemente a São Francisco. Ambos os contratantes, O'Shaughnessy e Cairo, são inescrupulosos e ameaçam Spade ou o colocam propositalmente em perigo.

Ao visitar a cena do assassinato de Archer, Spade pede que sua secretária avise à esposa do parceiro, Iva, que ele faleceu, em vez de dar a notícia ele mesmo. Spade e Iva são amantes, mas, apesar da ligação existente, Spade é avesso à comunicação, que pode tornar-se sentimental demais.

Onde a Bush Street atravessa a Stockton, antes de descer em ladeira para Chinatown, Spade pagou a corrida e deixou o táxi. O nevoeiro de San Francisco, fino, pegajoso e penetrante, nublava a rua. Alguns metros além do ponto em que Spade despachou o táxi, um pequeno grupo de homens olhava em direção a um beco. Duas mulheres e um homem estavam do lado oposto da Bush Street, olhando também para a viela. Viam-se rostos nas janelas. (...)

— Não me aperte— disse, e pôs de novo a mão no bolso. — Vou andando, para levar a notícia à mulher de Miles. — Voltou-se. Tom franziu a testa, abriu a boca, fechou-a sem dizer nada, pigarreou, desmanchou a carranca e comentou com uma seca delicadeza: — É duro, ser morto assim. Miles tinha seus defeitos, como todos nós, mas suponho que devesse ter também suas qualidades. — Acho que sim — concordou Spade num tom totalmente inexpressivo, e saiu do beco. Em uma farmácia que ficava aberta durante a noite, na esquina da Bush Street com a Taylor, Spade telefonou. — Meu bem — disse, um pouco depois de ter dado o número —, Miles recebeu um tiro... Sim, está morto... Não, não fique nervosa... Sim... Você terá de comunicar a Iva... Não, de jeito nenhum. Você é que tem que ir... Você é boazinha... E faça com que ela não vá ao escritório. Diga-lhe que irei vê-la... hum... a qualquer hora... Sim, mas não me deixe amarrado a nenhuma promessa... É isso aí. Você é um anjo. Até logo. (HAMMET, 1957, p. 9)

No final, Spade tem uma conversa com O'Shaughnessy, a assassina de Miles. Durante as investigações, Spade se envolveu amorosamente com ela, o que não o tornou emotivo. Seu código de conduta é forte, porém bastante particular, e ele não pode desviar-se dele.

Spade puxou a mão que estava presa na dela. Não sorria mais, nem fazia mais careta. Seu rosto amarelo e úmido estava rígido, e com profundos sulcos.

— Escute— disse. — Não adianta nada. Você nunca me compreenderá, mas tentarei mais uma vez, e depois não falaremos mais nisso. Quando o sócio de um homem é assassinado, presume-se que esse homem tome alguma providência, não importa o juízo que faça a seu respeito. Era seu sócio, e presume-se que ele faça alguma coisa. Ora, acontece que trabalhávamos como detetives. Bem, quando alguém dessa firma é assassinado, é mau negócio deixar escapar o assassino. É mau para todos: mau para a firma, mau para cada detetive isoladamente. Terceiro, eu sou um detetive, e esperar que eu subjugu os criminosos e depois os deixe sair em liberdade, é o mesmo que fazer um cachorro caçar um coelho e soltá-lo depois. Pode-se fazer, é verdade, e faz-se algumas vezes, mas não é normal. O único meio de eu deixá-la ir em liberdade, seria deixar Gutman e Cairo e o rapaz irem também. Isso é...

— Você não está falando sério — disse ela. — Você não vai esperar que eu pense

que essas coisas que me está dizendo são razão suficiente para me mandar para a...  
 — Espere que eu acabe, e então você pode falar. Quarto, não importa o que eu desejasse fazer agora, seria absolutamente impossível para mim deixá-la fugir, sem ser por minha própria culpa arrastado à força com os outros. Depois, não tenho razão nenhuma, neste mundo de Deus, para pensar que posso confiar em você, e se eu fizesse isto e depois você saísse livre, teria sempre uma arma contra mim, que poderia utilizar quando lhe aprouvesse. O sexto seria que, tendo eu também uma arma contra você, nunca teria a certeza de que você não decidiria me meter uma bala qualquer dia. Sétimo, não me agrada absolutamente a ideia de que poderia haver uma chance em cem, de que eu fosse um pateta. E oitavo... mas chega. Todas estas de um lado. Talvez algumas delas sejam sem importância. Não discutirei isso. Agora, do outro lado, que temos nós? Apenas o fato de que talvez você me ame, e talvez eu a ame. (Ibid, p. 101-102)

Retomo as características que explicitarei acima a respeito do detetive *private-eye*. Ele é um homem calado, com uma forte moral própria, mas também um cavaleiro solitário, sem compromissos além daqueles que seu trabalho traz. A própria noção de *private-eye*, advinda do símbolo da agência na qual Hammet trabalhou, opera diretamente com a noção de vigilância e a resolução de seus casos ocorre através de entrevistas nas quais o OP coloca os interrogados contra a parede até obter as informações que deseja.

Esse detetive que surge após a quebra da Bolsa de Nova York, no período entre guerras, observando o crescimento vertiginoso das cidades e da criminalidade, é um sujeito que se torna cada vez mais fragmentado com a passagem do tempo. O detetive *hard-boiled* é o sujeito do seu tempo, o antidetetive ou o detetive metafísico (PORTILHO, 2009, p. 74), mas que não compreende a sua realidade. O detetive tem dúvidas acerca do mundo onde vive, sobre a sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos – não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem mesmo sabe se existe mesmo um crime. (Ibid, p.87)

Portilho (2009) comenta também que a noção do detetive como sujeito descentrado faz com que surjam fortes questões identitárias nacionais e individuais e é por isso, portanto, que a marcação do gênero masculino e dos seus atributos se torna algo tão acentuado para o detetive *noir*. Essa é uma forma de ele se colocar e se reconhecer no mundo como alguém que faz sentido e tem poder. O *hard-boiled* assume a identidade do cowboy, uma figura de sucesso nos EUA, em vez de assumir a própria figura frágil em um mundo que não guarda mais certezas. Nesse sentido, assumir características como força física e ser um homem de ação, em vez de ser sentimental, ter vários relacionamentos amorosos e sexuais não duradouros são a exaltação das características tradicionais de masculinidade como forma de se recolocar no mundo. A expressão do gênero passa a ser, para esse detetive, uma característica estável.

Conforme o século XX caminha para o seu fim, as identidades vão se tornando ainda

mais instáveis e as histórias de detetive também reagem a isso. Mas no lugar de enfatizar cada vez mais a masculinidade, o que emerge é uma multiplicidade. Detetives mulheres, gays (não só nas *slashes*), negros e hispânicos começam a fazer parte de um gênero onde eles ou eram apenas coadjuvantes, como as mulheres, ou estavam totalmente apagados.

Por fim, inicio a discussão a respeito da obra *Always Outnumbered, Always Outgunned* e seu detetive afro-americano Socrates Fortlow.

### 3.3.4 O detetive no século XXI: Socrates Fortlow

Em 1997, Walter Mosley lançou *Always Outnumbered, Always Outgunned*, um livro que reúne uma série de histórias que mostram a dificuldade do ex-detento Socrates Fortlow de manter uma vida dentro da lei enquanto a comunidade onde vive demanda dele as atitudes de um policial.

Mosley, um escritor afro norte-americano, nasceu em 1952 na Califórnia e publicou livros – muitos deles transformados em adaptações cinematográficas – nas mais diversas áreas: de eróticos a histórias infantis, de ficção científica a novelas gráficas, além de peças e trabalhos na área de não-ficção.

Seu primeiro livro se chama *Devil in a blue dress* (1990) e foi também sua primeira história de detetive, onde apresentou ao mundo seu detetive mais famoso: Ezekiel “Easy” Rawlins. Rawlins emerge do caldeirão da tradição das histórias de detetive norte-americanas e seus detetives *hard-boiled*, mas com a adição de um ingrediente presente na maioria das suas obras que são as tensões raciais. Outros detetives criados por ele são Fearless Jones e Leonid McGill, ambos detetives *private-eye*.

Conquanto Rawlins seja seu detetive mais famoso, Socrates Fortlow se torna muito atraente por ser, ao mesmo tempo, a lei e o crime. A história de *Always Outnumbered, Always Outgunned* retrata a vida de Fortlow, um homem negro de 58 anos que é liberado, após vinte e sete anos na prisão, pelos crimes de estupro e assassinato de duas pessoas. Fortlow é um homem que se apegava fortemente ao desejo de ter uma vida correta, porém a situação na sua comunidade, a relação complicada dessa com a polícia e com alguns criminosos locais, e a própria visão que Socrates tem de si mesmo como um homem à margem da sociedade, tornam muito difícil para ele se manter no caminho que julga correto. Seus sentimentos frequentemente são uma junção de culpa, perda e raiva de si mesmo e do mundo, tanto do tempo que passou na prisão quanto das coisas que lhe foram negadas.

As catorze histórias que compõem o livro podem ser lidas separadamente, mas estão interligadas e tem sua continuidade no livro *Walkin' the Dog*. Socrates, oito anos depois de ser liberado da prisão, passa a viver em Los Angeles e lá deve decidir como agir e, principalmente, como punir os criminosos na sua comunidade. Por ter passado muitos anos na prisão, ele é considerado um homem com sabedoria para resolver os problemas daquelas pessoas.

Algo importante e único que ocorre nessas histórias é a impossibilidade do detetive de juntar forças com a polícia na resolução dos casos. Socrates é um ex-presidiário, negro, morando em uma comunidade afro-americana que tem pouca confiança na polícia, como visto no exemplo abaixo que ocorre na segunda história do livro *Midnight Meeting* (Encontro à Meia Noite).

– O que você acha que a gente deve fazer? – Right perguntou a Socrates. –Cê que entende desse tipo de gente como Petis. Cê acha que se a gente tivesse contado pra todo mundo aquilo ele teria parado?  
 – Aquele drogado? – Socrates riu. – Não.  
 –Você acha que Howard devia levar Winnie na polícia?  
 Socrates sacudiu a cabeça. “Na-não. Tudo que Petis precisa é de um advogadozinho de porta de cadeia desfazendo da história da menina. Ele nem vai pra julgamento se não tiver um motivo forte. Tá na rua em menos de uma semana. (MOSLEY, 1998, p.28, tradução minha) <sup>44</sup>

Apesar de Socrates ser considerado um detetive *hard-boiled*, durão, calado e solitário e altamente conectado com uma moral própria que o impede de machucar quem seja a não ser que ele mesmo esteja em risco, as fontes dessas características são de natureza diversa da dos personagens de Hammet e Chandler. Socrates é o único detetive negro dos quatro apresentados até agora e o único vivendo em uma comunidade predominantemente negra. Ambos os fatos têm um papel importante no encaminhamento das histórias e na forma como ele resolve os crimes. O que está em pauta aqui não é só o desenvolvimento de histórias de detetive genuinamente norte-americanas, mas uma discussão a respeito de como os negros norte-americanos lidam com seus pares, sua comunidade, suas famílias, o crime e a polícia.

De fato, Mosley disse em entrevista que escreveu ambos, *Always Outnumbered*, *Always Outgunned* e *Walkin' the Dog*, como uma série de contos, cada uma delas promovendo um dilema moral específico que é resolvido por Socrates ou discutido com os residentes de Watts, tendo o ex-condenado como líder (Entrevista). Assim, a

---

44 “What do you think e should do?” Right asked Socrates. “You the one know about people like Petis. You think if we told ev'rybody that that would stop him?”  
 “Dopehead?” Socrates sneered. “No.”  
 “You think Howard should take Winnie an' go to the police?”  
 Socrates shook his head. 'Uh-hul. All Petis need is a first-year lawyer to have that baby's girl testimony th'owed out. He wouldn't even get to trial 'less they got hard evidence. He be on the street sin less than a week.”

ficção de Mosley relembra *O Banquete de Platão*, onde uma pergunta ou problema é colocado e discutido por seus membros. (...)Auto-respeito e respeito pelos outros, questões relacionadas e outro problema que muitos homens negros na sociedade americana enfrentam, é outro tema frequente nas histórias de Mosley. (GOELLER, 2003, p. 165-166, tradução nossa)<sup>45</sup>

Dessa forma, não há um método de resolução para os crimes, que são os mais variados possíveis: roubos dos mais diversos, venda de drogas, violência e assassinatos. Não há sequer a tentativa da criação de um motivo. Aquilo em que as histórias de detetives norte-americanas se tornaram é apenas um veículo para que Mosley discuta a situação dos negros (e das negras) que vivem, habitualmente, em situações de exploração e violência que os levam a descontar suas frustrações e tudo que lhes falta em outros seres humanos, tanto brancos quanto negros. Essas histórias “inadvertidamente se tornam uma ilustração das fricções étnicas e confrontos culturais e, portanto, um comentário sobre os desafios da vida em uma sociedade multicultural.” (FREESE, 1992, p. 9-10 apud FISCHER, 2003, p.188, tradução nossa)<sup>46</sup>

Discutir o gênero e a sexualidade dos corpos negros é algo que demanda cuidado e tem uma complexidade própria. A questão de gênero encontra-se atravessada pela categoria raça não só para homens negros, mas para homens brancos também, uma vez que essas categorias vivenciarão gênero e sexualidade de formas diversas. O homem negro tem sua sexualidade envolta pelo imaginário da lubricidade e da eroticidade exacerbada, além de comentários a respeito dos seus atributos viris. Esses imaginários não reverberam na realidade do homem branco.

Além das características citadas acima, a negritude do homem periférico também tem seus próprios estereótipos. O negro de classe baixa é muitas vezes lido como um criminoso potencial, agressivo e que não tem sequer um código de honra próprio.

Em outro momento, ao se concentrar na análise de um conjunto de estereótipos que ela identifica pela expressão “*misogynist rap*”, bell hooks chama a atenção para um modelo de socialização sexista e patriarcal que preconiza um tipo de masculinidade essencialmente dicotômica sobre homens negros.[...] , esta socialização demanda dos homens negros um comportamento “*rage-oholics*” em diferentes espaços raciais. Assim, exige-se de homens negros o arquétipo do “*ghetto gangsta-boy*” para que obtenham “autenticidade racial”: para ser crítico do sistema racial, é necessário ser truculento e agressivo. Porém, quando destoam deste comportamento,

---

45 In fact, Mosley has said in interviews that he wrote both *Always Outnumbered, Always Outgunned* and *Walkin' the Dog* as a series of short stories, each of which provides a specific moral dilemma that is either worked out by Socrates or discussed among the residents of Watts, with the ex-con as the leader (Interview). Thus, Mosley's fiction resembles Plato's Symposium, wher a question or problem is posed and then discussed by its members. (...) Self-respect and respect for other, a related issue and a problem many black men in American society struggle with, is another frequent theme in Mosley's stories.

46 Inadvertently turns into an illustration of ethnic friction and cultural confrontation and thus into a comment on the challenges of everyday life in a ‘multicultural’ society.

escolhendo outras maneiras de criticar o sistema racial, passividade, inofensividade e conservadorismo político são os termos usados para designar aqueles que, sem “combatividade”, aceitam um “lugar” concedido nos espaços de poder (RIBEIRO, 2012, p. 9)

Mosley conhece e trabalha muito bem esses estereótipos. Fortlow é um negro, ex-condenado, lutando para criar um código próprio que restaure sua dignidade de modo que ele mesmo possa se perceber como um homem com um lugar na sociedade. Diante do seu passado, Fortlow se emascula, mas ao resolver os casos nos quais ele é colocado, ele pode restaurar uma determinada ordem social e, executando uma função social, encontrar um local para si e restaurar a própria identidade.

Utilizando sua força, que no livro é mais um atributo da mente que do corpo, o detetive é alçado a um posto de solucionador de conflitos dentro da comunidade, e essas resoluções estão para além das leis criadas pelos brancos. Isso fica claro no conto *Midnight Meeting*, onde os homens da comunidade se reúnem para decidir o que farão com Petis, sendo Fortlow o responsável por aplicar a punição decidida. Para ele, esse poder é ao mesmo tempo algo que ameaça sua estabilidade, mas também um demarcador do seu lugar na comunidade e do seu lugar como homem.

*Always Outnumbered, Always Outgunned* apresenta um detetive notavelmente diferente dos anteriores, alguém destituído de poder desde o título, uma vez que *outnumbered* expressa algo que está em menor número, enquanto *outgunned* pode ser traduzido como desarmado. E Socrates Fortlow está sempre (always) em número menor e desarmado. O que temos ao longo da sua história é a caminhada de um homem que deseja recuperar a percepção a respeito de quem ele é e achar um lugar no mundo.

### 3.4 MÚLTIPLOS DETETIVES, MÚLTIPLAS MASCULINIDADES

Ao longo desse capítulo, meu objetivo foi me aprofundar na longa caminhada que a ficção criminal trilhou e em seu desdobramento a que denominamos *histórias de detetives*. Além disso, tratei das características dos quatro detetives escolhido discutindo quem são seus autores, e autora, o momento histórico e o local geográfico. A partir desse mapeamento, pude me aprofundar em como as características performativas do gênero masculino de cada um deles espelha sua realidade social e um momento histórico.

Os quatro homens, um inglês do fim do século XIX, um belga de meados do século XX, um norte-americano do início dos anos 1930 e um afro-americano no início do século XXI, demonstram que a construção do ideal de masculinidade não é algo estático, mas



permeado por variáveis como lugar geográfico, momento histórico, raça e classe social sendo, portanto, passível de transformação. Interessa-me aprofundar essa ideia no próximo capítulo, onde dialogo com teóricas e teóricos que repensam a visão de sexo e gênero como algo fixo. Ao invés da crença em um conjunto de características biológicas e comportamentais, o cenário que se delineia a nossa frente é de uma compreensão cada vez mais fluida a respeito dessas características.

O próprio desenvolvimento dos romances de detetives espelha essas mudanças temporais. De detetives tipos a detetives que personificam discussões étnico-raciais, esse gênero se desenvolveu e se adequou à passagem dos tempos. Isso vai de encontro a quem vê o gênero detetivesco como uma série de obras sem profundidade. Elas acompanham as mudanças tecnológicas, o surgimento e crescimento das cidades e, com elas, o aparecimento de novos cenários para o desenvolvimento de crimes antigos, como o assassinato, e a ascensão de novos tipos de crimes como a formação das gangues e o tráfico de drogas.

No próximo capítulo, refletirei como dito acima, sobre alguns desdobramentos críticos que o ideal de masculinidade vem sofrendo desde o fim do século passado. Como objeto, retomo as *slashes* discutidas no primeiro capítulo e os personagens John Watson e Sherlock Holmes.

#### 4. REPENSANDO AS MASCULINIDADES

Muitas vezes, o foco das discussões de gênero se dá a partir do lugar de fala do feminino. Não é de espantar que isso ocorra, uma vez que, ao longo do tempo, essa área foi ocupada por mulheres que queriam denunciar a posição subalterna que esse gênero ocupa nas sociedades. Em seu princípio, boa parte do que se qualificaria como pesquisa sobre gênero e sexualidade humanas estava ligado à determinação da influência dos traços biológicos em homens e mulheres, embora não fossem chamados de estudos de gênero.

Conforme as mulheres foram lutando e abrindo espaço na ciência, os estudos de gênero foram assim denominados e cresceram. Muitos deles, embora não todos, alinharam-se a uma ótica feminista, propondo que homens e mulheres fossem tratados de forma justa de acordo com as suas necessidades e com respeito às suas particularidades.

As discussões sobre gênero se desenvolveram muito rapidamente durante o século XX. Em 1949 foi publicado o livro que se tornou referência nas discussões de feminismo e gênero: *O Segundo Sexo*. Simone de Beauvoir, tendo como base teórica o existencialismo francês, esmiúça e põe à luz algo que era sonoramente ignorado nas conversas acadêmicas e na sociedade: a condição de subalternidade das mulheres. Joan Scott (1989) atribui às feministas a criação moderna da categoria gênero como uma forma de fugir do determinismo biológico que vinha acompanhado do uso da palavra sexo para distinguir as categorias homem e mulher. Em 1972, Ann Oakley já havia publicado *Sex, Gender and Society* afirmando a categoria sexo como biológica, diferente de gênero que aparece como resultado de uma construção existente em uma sociedade dentro de um tempo histórico. As pesquisas de Oakley, que se baseavam em estudos médicos a respeito de hermafroditas, funcionaram como a porta de entrada para uma ampla discussão sobre como superar o conceito de gênero. Anos depois, em *Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade* (1990), Judith Butler questiona o sexo como categoria fixa reduzida a homem e mulher, argumentando que o sexo pode também ser visto como parte do que a sociedade constrói. Para Butler, não se trata de superar as categorias gênero e sexo, mas permitir que elas se abram em possibilidades infinitas, múltiplos gêneros, múltiplos sexos. Gayle Rubin publicou, em 1984, *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas de Sexualidade*, propondo que gênero e desejo sexual estão ligados, mas são terrenos de estudo diferentes. Através das comparações entre homossexualidade, pedofilia e incesto, Rubin mostra como o desejo sexual também deve ser discutido enquanto construção social.

Todas as autoras mencionadas acima são mulheres com formação acadêmica, que publicaram livros para disseminar suas ideias, mas esse não é o único lugar onde discussões sobre gênero, sexo e sexualidade têm ocorrido. Esses são temas exaustivamente comentados nas diversas redes sociais disponíveis na internet, em blogs e sites.

Atualmente, no espaço infinito que é a internet, a quantidade de gêneros e sexos se multiplicou enormemente: terceiro-sexo, *genderfuck*, gênero-fluído, intergênero e bigênero são algumas das possibilidades de auto-identificação que as pessoas encontram ao perceberem que masculino e feminino não abarcam corretamente a forma como se veem. Porém essas novas formas de gênero encontram muita resistência para serem legitimadas. Ao mesmo tempo, os gêneros fixos, masculino e feminino, vão se transformando em algo cada vez mais fluido, características biológicas como pênis ou vagina se tornam insuficientes para determinar quem é o que. Cresce o número de pessoas transgênero que se identificam como trans mulher ou trans homem e não tem o desejo de fazer a cirurgia de transgenitalização.

Os movimentos de renovação e conservação do *status quo* atravessam também as manifestações artísticas e encontram lugar na literatura. A *slash fiction* é um desses veículos de expressão de diversos discursos e está fortemente entremeada de forças progressistas e conservadoras. Ao longo desse capítulo, apontarei a presença de ambos os movimentos nas três *fan fictions* analisadas no primeiro capítulo através da análise da construção da masculinidade das personagens do detetive Sherlock Holmes e seu parceiro John Watson.

#### 4.1 O DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO AO LONGO DA HISTÓRIA

Elizabeth Badinter (1992) nos pergunta: “A masculinidade é um dado biológico ou uma construção ideológica?”. Esse questionamento não ficou no passado, uma vez que ainda sobrevive no senso comum e nas ciências o costume de dividir homens e mulheres pela diferença entre seus órgãos sexuais.

{Para Jeffrey Weeks} Os homens “inconstantes, vão para a cama com qualquer uma”. Outro postulado deduzido do número de ovos disponíveis no macho e na fêmea: a competição inevitável dos machos pelo potencial reprodutivo limitado da fêmea. Por causa dessa competição os machos mais fortes e agressivos vencem. E é essa agressividade masculina hereditária que dá as bases biológicas da dominação do macho sobre a fêmea, da hierarquia e da competitividade entre homens, e também as bases da guerra. David Barash tenta até mesmo explicar que o estupro é natural ao homem. (BADINTER, 1992, p. 24)

Não apenas pesquisadores homens se apoiavam nessas ideias, mas certas feministas também postulavam a separação entre os sexos como o caminho para a igualdade. Essa divisão biológica termina por essencializar as características que se atribuem a homens e

mulheres e as tornam imutáveis. Homens e mulheres tornam-se prisioneiros de seus próprios corpos biológicos.

A masculinidade não representa apenas um sistema amplo e complexo de poder, mas também um conjunto de leis implicitamente instauradas no âmbito social que prescreve um comportamento que deve ser seguido por um grupo específico. Não seguir tais normas acarreta penalidades que vão da condenação social, muitas vezes acompanhada de violência física, verbal e psicológica, até a condenação judicial, em determinados momentos da história ou em alguns países.

Esse conjunto de práticas que determina a masculinidade, o ser ou não homem, não é estável, sofrendo mudanças ao longo do tempo e do lugar: “a masculinidade é uma configuração prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero.” (CONNELL, 1995, p. 188). Essa configuração prática da qual Connell fala também não deve ser pensada como uma masculinidade em geral, um conjunto de atitudes que todos os homens repetem. Existem masculinidades hegemônicas habitando o mesmo espaço e tempo que outras masculinidades não hegemônicas, embora os primeiros sejam mais bem-aceitos que os últimos.

Masculinidade é uma palavra que deriva do termo em latim *masculus* e, a partir do século XVIII, no ocidente, passou a ser usada como uma forma de diferenciar homens e mulheres (OLIVEIRA, 2000). Até então, homens e mulheres eram entendidos como um único grupo sexual (*one sex model*) sendo a mulher, através do exame dos seus órgãos sexuais internos, um homem invertido. Não que isso implicasse em um espírito de igualdade entre os gêneros.

Ser homem ou mulher era antes de tudo uma hierarquia, um lugar na sociedade, um papel cultural, e não um ser biologicamente oposto a outro. [...] O fato de que as diferenças entre os sexos sejam de grau e não de natureza não impede que a hierarquia permaneça. (BADINTER, 1992, p.8).

No século XIX, as diferenças entre os sexos começaram a ser mais fortemente demarcadas e o corpo emerge como forma de diferenciação. Desse momento em diante, não apenas as características biológicas serão contrapostas, mas também as comportamentais e morais. A biologia torna-se fundamental e homens e mulheres, ao estarem juntos em um relacionamento sexual e amoroso, são vistos como complementares. A partir daqui, a divisão torna-se clara: a mulher se torna a dona da casa, a rainha do lar e das leis morais, enquanto ao homem cabe o resto.

O modelo de homem que emerge na passagem do século XIX é de um homem mais

racional frente à quantidade de mudanças que este século enfrenta. Esse é o século de expansão da Revolução Industrial, de um capitalismo industrial que se desenvolve a partir dos avanços técnicos que aumentavam a produção. É também o século do Imperialismo, da formação de metrópoles e colônias, e do cientificismo. É o homem quem domina a vida pública e as discussões sociais, e não apenas se sobressai pela força física.

Sherlock Holmes e John Watson, através dos escritos de Conan Doyle, sintetizam as características desse homem do fim do século XIX e início do XX, como comentado no capítulo anterior. Watson é médico e, como tal, envolvido nas questões do corpo. A ciência médica pautou muitas discussões a respeito do corpo e da sexualidade, como examinarei mais atentamente na próxima seção.

Já Holmes era um protótipo de cientista que misturava biologia e química, além de uma profunda análise do comportamento humano para a resolução dos seus casos. Holmes se agarra à racionalidade, excluindo quaisquer menções ao sobrenatural e à religião. Em três casos ele ouve que são questões sobrenaturais que criam o problema: *A Faixa Malhada* (1892), *O Cão dos Baskervilles* (1902) e *A Vampira de Sussex* (1924). Logicamente ele rejeita essa possibilidade e prova que nenhum dos casos tem relação com o sobrenatural (inclusive, em toda sua obra, nenhum caso trata do sobrenatural).

O próprio método de Holmes, a abdução, é essa mistura de observação e ciência que não deixa em momento nenhum de ser fundamentada. Em *A Faixa Malhada*, ele, mais uma vez, demonstra seu método:

— Não deve ter medo — disse ele calmamente, inclinando-se para ela e pousando-lhe a mão no braço. — Depressa resolveremos o assunto, sem dúvida. Vejo que hoje veio de trem.

— Então o senhor me conhece?

— Não, mas notei o bilhete de regresso na palma da sua luva. Deve ter saído cedo, mas também viajou de charrete, por estradas ruins, até a estação.

A jovem ficou atônita e olhou alarmada para o meu companheiro.

— Não há mistério nisso, senhorita — disse ele sorrindo. — A manga esquerda do seu casaco está salpicada de lama nuns sete lugares, e é lama fresca; não há como uma charrete para nos encher de lama, e a senhora sentou-se à esquerda do cocheiro.

— Sejam quais forem suas razões para dizer essas coisas, é mesmo verdade — disse ela (DOYLE, 1892, p. 5)<sup>47</sup>

Doyle não discute a sexualidade em seus textos, mas esse é um tema importante nas *slashes*. No terreno da sexualidade, o homem do século XIX começa a se libertar das tensões criadas pela religião e enredar-se no discurso científico. Segundo Foucault, as discussões a respeito da sexualidade começam a se multiplicar no século XVIII e continuam até o século

---

47 Disponível em <[https://mundosherlock.wordpress.com/canon\\_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/a-faixa-malhada/](https://mundosherlock.wordpress.com/canon_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/a-faixa-malhada/)>

XX, e eu incluiria o século XXI. Inclusive, amplia-se a discussão a respeito das sexualidades desviantes, principalmente, através da linguagem médica e jurídica. As pessoas nas camadas sociais mais altas começaram a se entender também enquanto seres sexuais.<sup>48</sup>

É preciso ficar claro. Talvez tenha havido uma depuração – e bastante rigorosa do vocabulário autorizado. Pode ser que se tenha codificado toda uma retórica da alusão e da metáfora. Novas regras da decência, sem dúvida alguma, filtraram as palavras: polícia dos enunciados. Controle também das enunciações: definiu-se de maneira muito mais estrita e quando não era possível falar dele. (FOUCAULT, 1999, p. 21-22)

Esse controle da enunciação marca fortemente o sexo entre heterossexuais: “o casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior descrição, tende a funcionar como uma norma mais rigorosa talvez, porém mais silenciosa.” (ibid, p. 39) O foco passa a estar naquela expressão sexual dos que sempre foram silenciados: loucos, crianças, gays. Embora ainda condenadas, começa-se a interrogá-las, discuti-las e estudá-las. Uma vez que o sexo passa a se tornar um assunto a respeito do qual se pode falar, ele se torna possível de gestão e de inscrição dentro do sistema que o utiliza para fins políticos.

O início do século XX traz consigo uma crise na masculinidade, causada, principalmente, pela emancipação das mulheres. A entrada delas na universidade, seu avanço no mercado de trabalho e suas exigências por direitos iguais, fazem com que os homens reajam com crescente hostilidade. “De alto a baixo na escala social, eles se sentem ameaçados em sua identidade por essa nova criatura que quer agir como eles, ser como eles, a ponto de se perguntarem se não serão obrigados a desempenhar tarefas femininas, ou até mesmo – horror supremo – a ser mulheres”. (BADINTER, 1992, p. 16). Na verdade, embora a masculinidade tenha assumido formas diferentes no ocidente, existe uma regra a ser seguida: para ser um homem é necessário se parecer o menos possível com uma mulher.

Ao longo do século XX, a hipervirilidade foi reservada, principalmente, para os períodos pós-guerra. Quando os soldados retornavam para suas casas e suas famílias, esperava-se que eles retomassem o relacionamento com suas esposas, ou que se cassassem, retornassem aos seus trabalhos e assumissem a manutenção financeira da casa. Esses soldados voltavam para seus países para serem recebidos como heróis, e era esperado deles e de suas famílias que estivessem empenhados na reconstrução das nações após as destruições causadas pelas batalhas. Por isso, era importante que a normalidade fosse retomada tanto na vida quanto nos relacionamentos. A guerra exaltava o poder dos homens, e o seu retorno era a

---

48 Foucault marca a diferença entre a forma como a nobreza e a burguesia começam a discutir a sua sexualidade e tornar consciência do seu corpo. Para o proletariado, a sua sexualidade era entendida como a dos animais. Os conflitos urbanos fizeram com se estabelecesse um controle sobre a sexualidade dessa classe.

garantia da manutenção desse poder. Apesar disso, a crise da masculinidade retorna no fim do século XX (BADINTER, 1992; SOUZA, 2005) guiada por duas mudanças: as que ocorriam nas relações entre os homens e mulheres na Europa, principalmente porque a discussão sobre gênero se espalhava, e a mudança na configuração econômica dos países.

Considerando que vivemos na dinâmica do modo de produção capitalista, possuir dinheiro é algo que determina um maior ou menor grau de liberdade nas sociedades ocidentais. Ao longo do século XX as mulheres foram, cada vez mais, assumindo postos de trabalho remunerados. As cidades cresceram e com ela a industrialização, e então mais mão de obra se tornou necessária. Além disso, as mulheres passaram a se dedicar aos estudos e começaram a encher as universidades. O número de divórcios aumentou, e caiu o de casamentos e a taxa de natalidade.

As mudanças que as mulheres vão trazendo aos costumes sociais colocam os homens em posição de defesa, pois seu lugar no mundo fica abalado. Para reajustarem-se, os homens utilizam técnicas de reafirmação da masculinidade.

Badinter escreve, parafraseando a famosa frase de Simone de Beauvoir, “não se nasce homem, torna-se” (Ibid, p. 5), e uma etapa importante do fazer-se homem são os ritos de passagem que transformam o menino em um homem de verdade. A mudança de voz, o nascimento dos pelos, por exemplo, são fatores que anunciam a mudança de fase de menino para homem.

Cecchetto (2004) chamando a atenção para a relação entre masculinidade e competição afirma que vários estudos etnográficos em diversas sociedades são recorrentes quanto a uma espécie de característica intrínseca da identidade por meio de comportamentos reafirmadores, viris e agressivos, tornando-os agentes de violência e por outro, a exposição a agressões e outras formas de violência que estes comportamentos propiciam transformam-nos em alvo da violência. (SOUZA, 2005, p. 61)

A masculinidade funciona em movimento, ela é múltipla, pois depende de características regionais e temporais (os traços de masculinidade no século XVII no Brasil não são os mesmos do século XXI e certamente serão diferentes do Japão do século XV) e também étnicas e sexuais. Até agora, tratei a masculinidade em suas diferenças temporais dentro do espaço ocidental, mas creio ser importante dar vazão a duas outras masculinidades que tem suas próprias características: a masculinidade negra e a masculinidade do homem gay, imprescindível em um trabalho sobre *slash fiction*.

Considerando que a categoria moderna de raça foi introduzida a partir do século XIX (STOLKE, 2006, p. 30) é interessante pensar de que forma a masculinidade se desenvolveu em outras raças que não a branca, durante esse período de tempo, como forma de dar

visibilidade a grupos diversos. Conforme escreve Badinter: “A masculinidade difere segundo a época, mas também segundo a classe social, a raça e a idade do homem” (1992, p. 28). Considerando que a maioria dos estudos de gênero trata a etnia branca como sinônimo de universal, interessa-me, e julgo que seja importante, que a desconstrução desse pensamento esteja presente em meu trabalho, inclusive como forma de recordar que não existe apenas uma masculinidade, mas múltiplas masculinidades e, entre elas, uma hegemônica. Como é impossível falar de todas as etnias, me limitarei a alternar a branca e a negra.

Tanto a mulher negra fora da África quanto a mulher branca sofrem com o domínio exercido pelos homens sobre a prole e o direito reprodutivo, sempre sujeitas a abusos físicos e sexuais. Porém, no ocidente, muitas mulheres e homens de outras etnias que não a branca viveram durante séculos em condição de escravidão e isso se refletiu na forma como os gêneros se definiram. Enquanto as mulheres brancas não trabalhavam, as negras sim. Tanto as mulheres quanto os homens negros eram hiperssexualizados, enquanto os brancos, principalmente a mulher branca, eram chamados à castidade. Ambos, sem distinção de gênero, eram considerados “[com] suposta inclinação à perversão dos costumes, à passividade e à desordem moral.” (ABREU, 2003, p.4).

Enquanto toda essa dinâmica de gênero e raça ocorria, o turbilhão que foram as revoluções no século XIX colocou em xeque a masculinidade hegemônica, tanto para o homem branco quanto para o homem negro, que se instalara até aquele momento.

“Sob a ameaça de uma feminilidade inerente a alguns homens, decorrente do medo de tornarem-se homossexuais, e diante da obrigatoriedade de pôr a prova o seu sexo forte, os homens tiveram que cultivar mais do que nunca a sua masculinidade e a sua virilidade, caracterizando também a primeira crise da identidade masculina.” (SILVA, 2000, p. 2).

Dessa forma, ser homem passou a não ser mulher, ou seja, não ter as características comportamentais que se espera encontrar em uma mulher. Quanto mais a mulher demandava seus direitos, mais o homem se esforçava para enfatizar sua masculinidade e reafirmar a distância entre eles e as mulheres.

A partir de agora, abro espaço para a discussão da homossexualidade e da masculinidade do homossexual. A discussão a esse respeito é muito importante, pois o homossexual é frequentemente despido da sua masculinidade e relacionado ao feminino porque falta à nossa sociedade a compreensão de que não há uma única masculinidade: ela pode se expressar de muitas formas.

#### 4.2 A MASCULINIDADE HOMOSSEXUAL



No terreno das sexualidades não hegemônicas, além da sexualidade do homem negro, cabe a discussão sobre a masculinidade do homem homossexual. A homossexualidade passou por períodos de aceitação e outros de repressão e durante o século XIX (que viu o surgimento, na área médica, do termo “homossexualidade” que veio a substituir seu predecessor sodomia) ela é posta totalmente em xeque. Anteriormente, não era o indivíduo, mas o comportamento de ter contato sexual com alguém do mesmo sexo que era condenado. É neste século que a homossexualidade começa a ser vista como uma expressão de identidade sexual e não apenas como um contato genital.

Assim, segundo Alan Bray, “caracterizar um indivíduo [no Renascimento] como sendo ou não ‘um homossexual’ é um anacronismo e um equívoco ruinoso” (Bray, 1982:16), ao passo que o período situado aproximadamente entre Wilde e Proust foi pródigo em tentativas de nomear, explicar e definir esse novo tipo de criatura, a pessoa homossexual – projeto tão urgente que produziu, em sua ânsia de distinções, uma categoria ainda mais nova, a da pessoa heterossexual. (SEDGWICK, 2007, p. 43)

O trabalho de Maria Gabriela Moita (2001) apresenta as discussões que ocorrem ao longo das décadas sobre a homossexualidade masculina. Ao longo dos anos, a homossexualidade foi vista de formas diversas. Não é novidade afirmar que na antiga Grécia o prazer sexual entre homens era mais celebrado que o prazer advindo de relações entre sexos diferentes. Como o casamento tinha como único fim a procriação, era permitido ao homem que tivesse esposa e um *eromenos*, um adolescente com o qual era permitido ter relações.

O homem detinha todo o poder na Grécia, nos âmbitos públicos, intelectuais e econômicos. Enquanto as mulheres permaneciam em casa, os meninos eram educados pelos *erastes*, homens mais velhos com os quais também mantinham relações. Não era suposto, particularmente, que o *eromenos* tivesse prazer sexual; sua função era dar prazer. Era vedado o relacionamento com escravos e o relacionamento entre homens adultos não era bem-aceito porque, para um homem adulto, ser penetrado era uma degradação. Só os jovens deveriam passar por isso.

Na Roma antiga, o comportamento era bem parecido com o exibido na Grécia e o desprezo pela penetração era idêntico: só jovens, mulheres e escravos deveriam passar por isso. A passividade, tanto na penetração quanto na desistência de cumprir seus papéis sociais, fazia com que o homem fosse considerado efeminado.

Com a ascensão do cristianismo, muito muda em termos das expressões sexuais permitidas:

A partir do final do século I, uma significativa transformação da organização social tem lugar: modifica-se a estrutura da família de tipo antigo, que encontrava dominância na figura do *pater familias*, tornando-se norma o modelo de casal em que a monogamia dominará; concomitantemente, assiste-se a uma valorização da noção de castidade e da proibição do incesto, a uma condenação da atividade sexual dos adolescentes, a uma interdição do aborto; à transformação do adultério de falta risível em crime vergonhoso (Sergent, 1986) e à progressiva desvalorização de qualquer forma de sensualidade (Boswell, 1980). (MOITA, 2001, p. 42-43)

Ainda segundo Moita, essa desvalorização do prazer sexual tem origem no Estoicismo, doutrina que abolia quaisquer tipos de prazer e defendia que o ato sexual só devia ocorrer com fins reprodutivos. A partir daí, século II d.C, a maior parte das atividades sexuais são consideradas como uma forma de se afastar de Deus. A abstinência sexual é defendida, a homossexualidade, a masturbação e o contato com a prostituição são atitudes condenadas. Em 342, Constantino II proíbe as relações homossexuais e essa atitude se repetirá outras muitas vezes ao longo do tempo.

Entre os séculos XII e XV, as proibições pioram, sempre com o aumento da pena que deveria ser cumprida pelos condenados e associada a outros crimes como a heresia e, entre os séculos XV e XVI, associada ao abusos de menores, roubos e estupros. Leis e condenações desse tipo se estendem por todo o mundo ocidental documentado.

Na Renascença, observamos a volta de alguns ideais gregos e romanos, como a ascensão das artes e da filosofia e a junção do lógico e do artístico além da volta das relações homossexuais como algo comum, o que não quer dizer que fossem aprovadas. A bissexualidade era disseminada, mas o tabu de ser penetrado por outro homem continuava. Na Itália, Inglaterra e Portugal foram promulgadas leis contra a sodomia.

A partir do século XVIII, o “sodomita” começa a ter uma consciência de si como diferente dos homens heterossexuais. Ele é o homem efeminado, destituído de tudo aquilo que a masculinidade hegemônica preconiza. Por conta das perseguições sofridas, eles começaram a se organizar em grupos.

Vários autores (D'Emilio, 1992; Lever, 1985; Norton, 1992; Meer, 1996; Trumbach, 1996) situam no século XVIII o início de uma organização social da homossexualidade que se estrutura através da constituição de redes de sodomitas – conhecidos por *mollies* em Inglaterra e Holanda, e por *infames* em França – com lugares de encontro, rituais sociais e uma linguagem de reconhecimento que irá permitir o desenvolvimento de um sentido de identidade. Em Inglaterra e na Holanda florescem urna espécie de bordéis masculinos conhecidos por “*molly houses*”. (MOITA, 2001, p. 56)

No século XIX, as relações amorosas e sexuais entre homens passam a ser entendidas como uma anomalia e as perseguições se intensificam, com o suporte de um aparato legal. Acreditava-se, inclusive, com o apoio de teorias médicas, que o homem gay tinha o desejo de

ser mulher, embora se acreditasse que alguns homens não eram realmente gays, apenas tinham momentos de “fraqueza” diante de algumas situações onde não havia mulheres disponíveis. O médico Magnus Hirschfeld chegou a considerar os homossexuais como pertencentes a um terceiro sexo, porém considerava que isso era o resultado de uma combinação entre genes e condições ambientais e, portanto, não poderia ser considerado imoral. Ele chegou a fundar o Comitê Humanitário e Científico em defesa dos gays<sup>49</sup>.

Algumas características do século XX, tais como o crescimento das cidades e a desconexão entre as pessoas e seus vizinhos, o contínuo aumento das taxas de divórcio e a possibilidade, principalmente para as mulheres com filhos, de sustentar-se sem que o homem fosse o principal provedor, tornaram mais fácil a vivência dos homens gays.

Dois mundos surgiam: o do homem hétero e do homem homo, sendo este último sempre comparado às mulheres em uma operação de subalternização pelo ingresso na chave simbólica do feminino.

Novamente, no período pós-guerras e durante a Guerra Fria, intensificou-se uma pressão à conformidade e a manutenção dos papéis sociais. Após as duas grandes guerras, quando os soldados retornavam a seus países, era esperado que estes constituíssem uma família ou retornassem para suas famílias e empregos. Dessa forma, as mulheres que haviam assumido os postos de trabalho durante a guerra eram convocadas a voltarem para o papel de donas de casa. Além disso, esses homens e mulheres eram chamados a cumprirem seus papéis sexuais: relacionamentos heterossexuais para gerar filhos.

Durante a Guerra Fria, nos EUA, os homossexuais foram extremamente perseguidos. O discurso existente apontava-os como pervertidos, possíveis assassinos e molestadores de crianças. A homossexualidade se tornara uma ameaça à sociedade. Era comum que bares gays fossem invadidos pela polícia. Stonewall se torna um marco na luta pelos direitos LGBT quando, em 28 de junho de 1969, a polícia invadiu o Stonewall Inn provocando um grande confronto. Como resultado, inúmeras manifestações ocorreram nos Estados Unidos em busca de mais direitos para essa parcela da população.

Nos anos de 1980, a AIDS se tornou uma epidemia entre os homens gays. Nesse momento, o preconceito apareceu na forma de uma proclamada justiça divina. O ‘câncer gay’ seria a punição de um deus contra os homossexuais, e a falta de assistência médica, provocada não só pela inexistência de medicamentos que efetivamente controlassem o vírus, mas também pela falta de campanhas e engajamento da área médica para ajudar os portadores do

---

49 <http://www.hardenet.com/homocaust/hirschfeld.htm>

vírus HIV, matou muitas pessoas. Porém, a AIDS teve um efeito inesperado, que foi a necessidade do aumento da discussão a respeito da homossexualidade e da necessidade do sexo seguro.

Embora possa parecer que os homens gays se assumiram dessa forma ativamente ao longo das décadas do século XX, isso não é verdade. A figura do armário é extremamente presente quando estudo questões históricas relacionadas às sexualidades divergentes. Ficar/entrar/estar do armário são expressões comuns para comentar atitudes de gays que não se assumem enquanto tais.

O armário é a estrutura definidora da opressão aos gays [no] século XX.[...] A imagem do assumir-se confronta regularmente a imagem do armário, e sua posição pública sem ambivalência pode ser contraposta como uma certeza epistemológica salvadora contra a privacidade equivocada fornecida pelo armário (SEDWICK, 1990, p. 26-27)

No início do século XXI, no Brasil, esses caminhos ainda se apresentam aos gays: masculinizar-se ou se manter no armário. Porém, ele também se apresenta como um século onde as sexualidades divergentes estão cada vez mais visíveis e, talvez, um pouco mais aceitáveis.

Desde o início dos anos 1990, os gays começam a ter acesso a um espaço de convivência bem maior, enquanto antes permaneciam em pequenos guetos. Já na segunda metade da década, o pânico criado pela AIDS diminuiu e a eficácia dos medicamentos foi aumentando gradativamente. O foco passou a ser o comportamento de risco e não mais os grupos de risco. Além disso, o mercado econômico relacionado ao grupo GLS começou a crescer.

O homossexual afeminado e o passivo ainda enfrentam um preconceito dentro do mundo gay. Existe aí uma mistura de homofobia e misoginia, mas cada vez mais a luta por visibilidade se acirra.

Diferentemente do racismo e do sexismo, onde existe a presença de marcadores corporais, ou do anti-semitismo, em que a pertinência genealógica pode ser rastreada, a homossexualidade manifesta-se em todas as raças, etnias, sexos e não há como distinguir de forma definitiva um homossexual por meros recursos visuais. A homossexualidade só pode ser colocada como algo “visível” pela auto-identificação ou pela atribuição de terceiros (GARCIA, MOULIN, 2010, p. 1357).

É importante notar que esse novo mercado GLS também absorveu os antigos espaços de sociabilidade homossexual de forma diferenciada. O seu desenvolvimento é atravessado por relações de poder que empurram “mais gordos”, “mais velhos”, pobres, negros, travestis, michês e “efeminados”/“masculinizadas” para os espaços marcados por um menor prestígio social e menor integração a circuitos globais. Seu caráter excludente surge com força quando olhamos para as pessoas nas pontas mais marginalizadas socialmente, às quais não é permitido

exercer sequer o papel de consumidoras. (FRANÇA, 2007, p. 237)

A discussão das masculinidades não hegemônicas e da masculinidade gay é muito importante, rica e necessária porque gays ainda têm seus direitos negados e sofrem violência porque a sua identidade sexual não é aceita. A masculinidade precisa ser lida em suas diversas possibilidades e aceita tal como existe em sua inserção corpóreo-social.

A literatura, cada vez mais, vem apresentar novos tipos de masculinidade e as *slashes* fazem parte disso. Dentro delas, a presença da masculinidade homossexual não se torna uma bandeira contra um preconceito, mas parte do texto e das características dos personagens. Os textos combinam características do Sherlock do século XIX, racional e científico, que resolve seus casos, mas, ao mesmo tempo, lida com seus sentimentos e a complicação de estar apaixonado pelo seu melhor amigo. Isso faz com que ele se questione como neste trecho de *The Problem/The Beginning*.

Ousei esperar que ele sentisse por mim o que eu acho que sinto por ele? Quem imaginaria que um homem da minha idade iria tão baixo? Não sou estúpido ou, pelo menos, era o que eu achava, mas levou quinze anos para reconhecer os sintomas. Eu pude ver nos outros, mas é surpreendente que eu mesmo sinta isso. (COE, 2010)

E assim, chego ao século XXI apresentando, nesse trabalho, algumas masculinidades diversas e com consciência de que existem outras tantas sobre as quais não falarei aqui. Diante desse pequeno panorama apresentado anteriormente, começo minha análise das *slash fictions* de forma a discutir a masculinidade apresentada ali, aliada à potência das sexualidades não hegemônicas discutidas através da teoria *queer*.

#### 4.3 DESENCAIXOTANDO O SEXO, O GÊNERO E AS SEXUALIDADES

Guacira Lopes Louro (2004) descreve a designação de um sexo, masculino ou feminino, à criança como uma “viagem”. Essa jornada em direção ao ponto no qual nós nos dividimos em mulheres e homens pode parecer simples e até natural, mas tem muitos percalços. A partir do momento em que o sexo do bebê pode ser determinado, começa a corrida pelo enxoval rosa ou azul e pela escolha do nome que marcará, sem dúvida, o gênero da criança. Algumas mães e pais corajosos optam pelo enxoval amarelo, a dita cor neutra, ou por nomes neutros (uma lista de nomes neutros está disponível na internet e nela nomes como Alexis, Édén e Sky) o que não quer dizer que essa futura criança não será colocada em uma categoria.

Essa normatização do sexo que determina as categorias de gênero percorre importantes aspectos da vida de um ser humano: o que vestir, como falar e que gestos fazer, quais as

profissões corretas, quais esportes praticar e inclusive os parceiros amorosos e sexuais corretos.

Fugir dos enquadramentos é uma atitude que exige coragem, porque esse sistema é exigente e perverso. Segundo o Grupo Gay da Bahia, em 2014, morreram 326 pessoas LGBTs sendo 163 gays, 134 travestis, 14 lésbicas, 3 bissexuais, 7 pessoas que se relacionavam com travestis (denominados *T-lovers*) e 7 heterossexuais que foram confundidos com homossexuais<sup>50</sup>. Segundo a ONG *Transgender Europe*, o Brasil é líder no assassinato de travestis e transexuais, registrando 486 mortes entre janeiro de 2008 e abril de 2013<sup>51</sup>.

Creio ser importante repisar o que se discute na contemporaneidade a respeito das concepções de sexo, gênero e sexualidade. Considerou-se durante muito tempo que o sexo era um dado biológico marcado pela combinação de determinados cromossomos sexuais, enquanto o gênero era uma construção social.

Conforme escreve Judith Butler (1993), sexo não é uma condição dada pelo corpo, mas um processo através do qual as normas são continuamente reiteradas. Essa reiteração é necessária para que o corpo se mantenha conformado dentro dos limites daquele sexo que lhe foi imposto. Embora a crítica que se faz a essa ideia seja a de que ele contesta a materialidade do corpo, Butler retruca propondo que repensemos o próprio conceito de materialidade para entendê-la como um efeito das estruturas de poder que atravessam o corpo. “Assim, o sexo é não apenas o que se tem, ou uma descrição estática do que se é: será uma das normas pelas quais o ‘um’ torna-se viável a todos, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural.”<sup>52</sup> (BUTLER, 1993, p. 13, tradução própria).

A prática da construção sexual dos corpos se processa diariamente quando há a demarcação dos limites dos corpos, dividindo-os entre possuidores da combinação XX e XY. Aos portadores do par de cromossomos XX cabe a vagina, a vulva, o útero, os seios desenvolvidos, a gestação e um corpo mais frágil. Aos XY cabe o pênis e um corpo forte. Muitos atribuem ao homem o poder pela posse do falo, mas não é o falo que tem o poder, afinal trata-se apenas de mais uma parte do corpo humano, mas sim o discurso que produz o falo, e é este quem lhe dá poder. Sem esse discurso, o falo seria apenas como um braço ou

---

50 Dados disponíveis no link <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2015/01/relatc3b3rio-2014s.pdf>> Acesso 18 ago de 2015;

51 Dados disponíveis no link <<http://tgeu.org/tag/trans-murder-monitoring/>> Acesso 18 ago 2015. É importante pontuar que esses dados são baseados nos assassinatos reportados o que indica que o número pode ser maior.

52 Sex is, thus, not simply what one has, or a static description of what one is: it will be one of the norms by which the "one" becomes viable at all, that which qualifies a body for life within the domain of cultural intelligibility. (tradução própria)

uma perna. A desconstrução da identificação do sexo se põe a serviço de uma discussão que busca desmantelar as diferenças que se construíram entre os corpos de homens e mulheres. Ao se negar a entender o sexo como anterior à linguagem, ou seja, uma essência, conseguimos que ele seja rediscutido por aquilo que é: mutável e efêmero.

A partir do sexo, nossa sociedade presume o gênero, porém o sexo não é anterior ao gênero, o sexo não é determinante do gênero, nem os gêneros são máscaras que podem ser retiradas e colocadas. Ainda de acordo com Butler, “[O sexo] é a matriz através do qual todas as possibilidades, inicialmente, se tornam possíveis, a sua condição cultural propícia. Neste sentido, a matriz das relações de gênero é anterior ao surgimento do humano.”<sup>53</sup>. (1993, p. 11, tradução nossa) A naturalização do gênero também deve ser reiterada pelas autoridades de forma contínua. Assim como ocorre com o sexo, a reiteração das normas de gênero é necessária, e é exatamente isso que contesta a materialidade de ambas as categorias. Nossos corpos não conseguem se encaixar perfeitamente nessas categorias por muito tempo e existem corpos que não conseguem de forma alguma se conformar.

O terreno da orientação sexual, ao mesmo tempo em que se relaciona com o gênero, se distancia dele. A princípio, temos a dualidade heterossexual e homossexual, mas existem também assexuais, pansexuais e bissexuais. As práticas sexuais são carregadas de conflitos e discussão. Segundo Gayle Rubin (2012, p. 3), o sexo, o gênero e a sexualidade são terrenos políticos. De acordo com o autor, as práticas sexuais “são imbuídas de conflitos de interesse e manobras políticas, ambas deliberadas e incidentais. Nesse sentido o sexo é sempre político”. A pornografia e a prostituição são proibidas em muitos lugares. A masturbação, o uso de contraceptivos e abortivos ainda são combatidos em certos países. A própria Igreja Católica proíbe o uso de contraceptivos e o aborto é comparado ao assassinato. A masturbação é desaconselhada por desperdiçar aquilo que poderia ser, futuramente, uma criança. Da masturbação feminina, quando muito, diz-se que é suja, embora, no geral, nada se fale.

Rubin propõe uma teoria radical do sexo que desconstrua o essencialismo sexual. O sexo não pode ser lido como algo ontológico ao seu humano, mas como categoria historicamente construída dentro de uma cultura:

Uma teoria radical do sexo deve identificar, descrever, explicar e denunciar a injustiça erótica e a opressão sexual. Tal teoria necessita de ferramentas conceituais refinadas com as quais se possa compreender o sujeito e mantê-lo visível. Deve produzir descrições ricas da sexualidade na forma como ela existe na sociedade e na

---

53 “It is the matrix through which all willing first becomes possible, its enabling cultural condition. In this sense, the matrix of gender relations is prior to the emergence of the “human”

história. Requer uma linguagem crítica convincente que possa transmitir a barbárie da perseguição sexual.

Várias características persistentes do pensamento sobre o sexo inibem o desenvolvimento de tal teoria. Essas assunções são tão penetrantes na cultura ocidental que são raramente questionadas. Portanto elas tendem a reaparecer em contextos políticos diferenciados, exigindo novas expressões retóricas, mas reproduzindo axiomas fundamentais.

Um tal axioma é o essencialismo sexual – a idéia de que o sexo é uma força natural que existe anteriormente à vida social e que molda as instituições. O essencialismo sexual é incorporado no saber popular das sociedades ocidentais, as quais consideram o sexo como eternamente imutável, a-social e transhistórico. Dominado por mais de um século pela medicina, psiquiatria e psicologia, o estudo acadêmico do sexo tem reproduzido o essencialismo. Estes campos classificam o sexo como propriedade dos indivíduos. Talvez seja inerente aos hormônios ou a psique. Talvez seja construído como fisiológico ou psicológico. Mas dentre essas categorias etnocientíficas, a sexualidade não tem história e tampouco tem determinantes sociais significativos. (Ibid, p. 11-12)

O desejo sexual passa a ser discutido como uma construção, seguindo uma determinação orientada socialmente. Esse costuma ser um terreno movediço quando discutido. Cada um de nós gostaria de acreditar que seu desejo sexual é algo escolhido intimamente, algo que fala do nosso desejo individual e nos faz únicos. Nos choca perceber que não é tão simples assim.

O novo saber sobre o comportamento sexual deu ao sexo uma história e criou uma alternativa construtivista ao essencialismo. Subjacente a este corpo de trabalho está a assunção que a sexualidade é constituída na sociedade e na história, não ordenada biologicamente. Isso não significa que as capacidades biológicas não são pré-requisito para a sexualidade humana. Significa que a sexualidade humana não é compreensível em termos puramente biológicos. (Ibid, p. 12)

Em sociedades como a brasileira é comum que se creia que o sexo é algo falado abertamente, onde os tabus sexuais são menores que em sociedades conservadoras e religiosas, mas, na verdade, a sociedade brasileira tem muita dificuldade em discutir sexo. Tudo que foge ao ato de penetração pênis-vagina é visto como um pecado ou como motivo de piada. O valor do sexo hétero é muito maior que o do homo.

Conectada ao discurso preconceituoso da sociedade, está, muitas vezes a arte e a literatura. O quanto elas se inserem em um sistema que valida e encoraja preconceitos? Porque esses personagens parecem, muitas vezes, estarem encapsulados em determinados estereótipos? O quanto novelas, filmes, músicas populares e livros repetem-nos à exaustão? E o quão importante é problematizar essas questões e expandir o leque das características desses personagens?

A partir daqui, mergulho em uma discussão mais ampla e aprofundada interligando *slash*, masculinidade, tradução e teoria *queer*.



#### 4.4 AS TRANSFORMAÇÕES PRESENTES NAS *SLASHS*

Uma característica comum às *slashes* que aparecem nesse trabalho é a romantização das relações entre os personagens. Nas *slashes* presentes neste trabalho não existe um anseio pela monogamia ou pela legitimação social dessas relações – talvez por serem histórias curtas, que não estão preocupadas em tocar nesses temas, talvez pela escolha das autoras de estabelecerem suas histórias no século XIX – e, certamente, as autoras não estão interessadas em nenhum tipo de denúncia das relações sociais. A *slash* se propõe a entreter um público interessado nessa literatura, que enfoca relações amorosas com o único diferencial de ocorrer entre dois homens.

–Meu querido Holmes [...]. Vamos para casa e você terá que me contar tudo a respeito disso.

–Deus te abençoe, Watson – ele disse, as palavras saindo aos poucos.

Não sei se foi ele quem se lançou ou eu que fui em direção a ele, ou ambos, logo me encontrei colocando meus braços ao redor dele, que tremia e se sentia frágil. (ADLER, 1999, p.18)

Começando por *A Marying Man*, Holmes está investigando um caso de chantagem e se torna noivo de uma empregada para poder continuar sua investigação. Nessa *slash*, Holmes se questiona se pode ser considerado um homem em busca de um casamento.

Watson coloca Holmes como um cético que desdenha as instituições do amor e do casamento, porém Holmes se revela apenas um homem amargo que despreza as convenções por não poder segui-las, uma vez que é gay: “Holmes, você está apaixonado por alguém?” [...] ‘Ninguém com quem me esforçarei para fazer amor, deixe-me assegurá-lo disso.’” (KRISTOPHINE, 2005) O próprio uso da expressão “fazer amor” já demonstra o tipo de relação que se anuncia aqui, nenhuma das três histórias trata o relacionamento de Holmes e Watson como “fazer sexo” ou o que seria uma relação casual. É necessária a confirmação de que ambos estão verdadeiramente apaixonados. “Preciso saber se você também sente esse amor por mim, Holmes. Se você gostaria de... consumir esse sentimento com algo além de palavras.” (COE, 2010, p.8)

É compreensível que as autoras optem por uma relação romântica, uma vez que os personagens se relacionam há anos apenas como amigos, relação que esconderia um sentimento maior, ou seja, o amor. Esse tipo de desenvolvimento é comum em muitos romances dirigidos ao público feminino. Também é possível que elas tão somente estejam atendendo o desejo do seu público. Embora essa ênfase na postura romântica, em um momento em que a configuração das relações amorosas se multiplica, seja passível de crítica,

é necessário observar as relações LGBTTs através de outra ótica:

Entende-se como principal justificativa para a definição do objeto da pesquisa que originou essas reflexões o fato de lésbicas e gays estarem assumindo para si e publicamente, em escala crescente, a linguagem da ternura e da preocupação sentimental em suas parcerias amorosas, bem como dando mostras de uma reedição daquilo que Ariès chama de “sentimento da família”, redefinindo padrões de conjugalidade e parentalidade e rompendo com os limites convencionais definidores da instituição familiar, até recentemente restrita ao âmbito do heterocentrismo e da heterossexualidade compulsória, por meio dos quais se pretende negar, respectivamente, a existência e a validade da existência de expressões afetivas e sexuais não integrantes do universo das relações heterossexuais. A consequência mais direta dessas transformações é a desconstrução, mesmo que parcial, da imagem “perversa” e “pouco humana” associada a lésbicas e gays, embora continuem a ser preponderantes as representações sociais que os definem como “máquinas sexuais”, cujas identidades seriam construídas, afirmadas e vivenciadas em torno do exercício permanente da sexualidade, especialmente no caso dos homens. Por meio da constituição de casais conjugais, cujos membros geralmente se autodefinem como uma família, os homossexuais passam a desvincular-se dessas representações sociais e reivindicam não mais apenas o direito à cidadania, em nível individual, mas, também, o direito à constituição de grupos familiares, integrando-se ao rol de sujeitos sociais portadores de demandas que, no mundo ocidental, convencionalmente realizam-se por meio da constituição do casal conjugal e da socialização de crianças – filhos biológicos ou adotivos. (MELLO, 2005, p. 199-200)

A representação da masculinidade de Holmes e Watson diz respeito a esse homem que deseja amar e demonstrar esse amor, algo que a masculinidade hegemônica ainda procura cercear, ainda mais em relação a outro homem. Nesse sentido, a presença dos momentos nos quais eles fazem amor foge da hiperssexualização e se torna o momento da consumação do sentimento existente entre eles. Aqui, as *slashes* não estão fazendo nada mais do que continuar a tradição do amor romântico muito presente em livros para adolescentes, possivelmente a maior parte dos leitores dessas *slashes*, mas é possível entender também de outra forma, que serve a um propósito bem diferente: mostrar que relações gays pouco diferem de relações hétero.

Outro ângulo para examinar essa questão, é o desabrochar do amor em uma relação calcada na amizade. Desde a era Vitoriana, e Doyle reitera isso, desenha-se uma relação profunda entre Holmes e Watson calcada na amizade. Podemos ler essa relação como uma forma segura de manter um relacionamento. O amor é recalcado porque essa sociedade impede sua consumação, mas a contemporaneidade permite que ela aconteça.

Por mais que haja a presença de relações sexuais, não é a hiperssexualização o que se vê, mas, como dito acima, a ideia de que o amor romântico é consumado através do sexo. Nos livros românticos, a mulher muitas vezes é virgem ou teve poucas relações sexuais e será o parceiro quem a ensinará a se realizar sexualmente. Mas *The Problem/The Beginning* consegue trabalhar esse estereótipo de forma um pouco diferente, preservando as

características criadas por Conan Doyle, quando Holmes cria um momento de sedução ao se oferecer para aliviar a dor nas costas de Watson, massageando-o. A história de *The Problem/The Beginning* (2010) gira em torno da tentativa de Holmes de entender seus sentimentos por Watson, a confissão desse sentimento e o conseqüente relacionamento entre os dois.

Nesse momento, Holmes se declara:

“Watson, acredite em mim, quando eu digo que isso era o que eu mais temia [...]. Era seu nojo o que me amedrontava, caso você descobrisse [...] que eu me apaixonei por você.” A partir da atmosfera criada, Holmes explicita seu desejo: “[Watson:] O que você quer? [Holmes:] Você. Quero você. Mas eu nunca... [Watson:] Fez amor com um homem antes? Eu sei. Devemos ir aos poucos, com calma para que ambos desfrutemos desse momento”. (COE, 2010, p.7, tradução própria)

Holmes continua sendo o homem sem experiências amorosas ou sexuais que conhecemos, enquanto Watson, que é viúvo, o auxilia. Embora esse momento tenha trocado a dinâmica do relacionamento deles, uma vez que Holmes sempre foi o sabe-tudo, é uma forma de conectar a história aos ideais românticos e, inclusive, emular os ideais gregos: o homem mais velho e experiente ensina ao mais novo o amor entre iguais, mas agora de forma sentimentalizada. A paixão precisa estar presente para que o relacionamento se concretize. Mesmo em *A Marrying Man*, onde Watson comenta que Holmes refuta os ideais amorosos, o detetive acaba cedendo através do amor. Nessa *slash*, Holmes está sendo chantageado por um homem que sabe que Holmes frequenta lugares onde pode ter sexo com outros homens. A princípio, Watson desconhece o fato de que Holmes é gay, mas ao descobrir, eles começam seu relacionamento.

Talvez outra questão a se levantar seja a escolha de colocar Athason, outro homossexual, como o homem que chantageia Holmes por ser gay. Pode parecer uma escolha inofensiva, apenas uma escolha narrativa, mas é importante repensarmos por que colocar um gay como algoz de outro gay. Essa escolha reflete o fenômeno comum de se colocar alguém que se encontra na mesma situação subordinada na posição de agressor de um igual. O negro que é racista, a mulher que é machista e o gay homofóbico. Ao se ver em uma situação que julga vantajosa, Athason não se preocupa em pensar que está diante de um igual.

Muitas vezes essa situação é justificada por uma maldade inerente ao ser humano, mas o que falhamos em analisar é que essa leitura deixa de reconhecer que, muitas vezes, existe preconceito em julgar o gay como homofóbico ou colocá-lo nessa posição. O conceito de homofobia internalizada, presente na psicologia, é refutada pelas ciências sociais, pois coloca

nos ombros daquele que é oprimido o comando da opressão, falhando em reconhecer que existem comandos sociais, como Judith Butler escreve, que trabalham obrigando-nos a nos conformar com aquilo que nos foi imposto por normal: a heterossexualidade.

Existem duas experiências que a maioria dos homossexuais compartilha. Uma é a de “assumir-se”, processo de interrogação pessoal em oposição à expectativa social, que não tem quaisquer paralelos na vida heterossexual. A segunda experiência comum é que fomos, cada um de nós, em algum momento de nossas vidas, inferiorizados por nossas famílias simplesmente, mas especificamente, por causa de nossa homossexualidade. Essa experiência é, por sua vez, espelhada pelo sistema legal e pelas estruturas sociais dominantes, através das quais as pessoas gays devem viver, assim como nas artes e nas indústrias de entretenimento, as quais selecionam e controlam nossas representações. Como consequência, a exclusão familiar e a inferiorização é comumente estendida pelo comportamento com o qual as pessoas gays tratam umas as outras. Reforçadas, portanto, por um jogo de espelhos. (SHULMAN, FERNANDES, 2009, p. 69)

Por isso, é complicado não compreender o chantagista homossexual como uma criação problemática que dá suporte a uma crença social que determina que o pior inimigo do oprimido é outro oprimido, em vez de reconhecer a violência do opressor.

Quando o tradutor de um texto pode ser acessado pelo pesquisador que discute a tradução, isso ajuda a compreender porque determinadas escolhas foram feitas. Infelizmente não tenho nenhum acesso às minhas tradutoras, mas, na próxima sessão, pretendo retomar princípios da tradução e relacioná-los com o estudo da literatura de forma a aprofundar minhas discussões a respeito das *slashes*.

#### 4.5 QUEERIZANDO A TRADUÇÃO

É importante retomar algumas discussões a respeito das conexões entre as teorias de tradução modernas e as *slashes* que analiso. O que me motivou na produção do primeiro capítulo desta dissertação foi o desejo de abrir as portas da percepção em relação ao que pode ser lido ou não enquanto tradução. A tradução, aqui, funciona como reescritura, trabalhando e reformulando partes do texto de partida.

Segundo Annie Brisset, “assim, a tarefa do tradutor é substituir a linguagem do Outro por uma linguagem nativa”. (2003, p.346, tradução nossa) A tarefa do tradutor é a de fazer escolhas que tornem um determinado texto acessível para seu público-alvo. Ernest-August Gutt nos apresenta a visão de Jiri Levý: “[...] O tradutor tem que decidir quais qualidades do original são as mais importantes e quais podem ficar de fora.”<sup>54</sup> (2000, p. 382, tradução

---

54 the task of the translation is thus to replace the language of the Other by a native language. (BRISSET, 2003, p.346)

The translator has to decide which qualities of the original are the most important and which one could miss out

própria)

Que coisas permeiam esse processo de escolha? Será que podemos acreditar, ingenuamente, que o tradutor encara o texto puro e simples e faz escolhas baseadas apenas nesse texto, sem deixar que a tradução seja mediada por quem ele é? Como seria possível *queerizar* a tradução?

Segundo Venuti (2000), a tradução é uma negociação que começa com a escolha do texto e passa pela escolha das estratégias discursivas que serão utilizadas. Embora, atualmente, seja comum que os tradutores mantenham elementos básicos da narrativa (enredo, personagens, datas, locais) isso pode ser modificado segundo a escolha das pessoas envolvidas no processo de tradução. Essas escolhas podem e devem ser discutidas.

Para os estudos *queer* é essencial sinalizar o lugar da diferença, do esquisito, do *queer* e colocá-lo em foco. Aqui temos, novamente, uma análise pautada no deslocamento: enquanto a tradução desloca um texto de uma cultura para outra, o *queer* desloca o foco do normativo para o *queer* seja ele o gay, a lésbica, trans ou não-binários.

A escolha da tradução, textos de Conan Doyle, é de simples explicação. Ela atende aos desejos das tradutoras, que certamente são leitoras desse autor. A partir disso, as *ficwriters* vão moldando os textos a partir das suas vivências e do interesse do seu público.

Outra coisa que as três *slashes* têm em comum: o fato de se passarem na Inglaterra durante o século XIX. *Absudly Simple* e *A Marrying Man* se passam em Londres e *The Problem/The Beginning* se passa em Cornwall. A Inglaterra do século XIX evoca romantismo. É o século de Jane Austen, uma escritora extremamente em voga na contemporaneidade que, não à toa, tem tido sua obra adaptada para inúmeras plataformas. A quantidade de *fanfics* e *slashes* sobre sua obra é enorme e, em sua maioria, se baseiam em seu traço romântico.

Conforme comentei na sessão anterior, as três *slashes* que discuto também estão principalmente focadas no relacionamento amoroso Holmes/Watson. Nesse sentido, dois aspectos me chamam a atenção: politicamente isso é bastante profícuo, porém esse enquadramento romântico pode ser problemático. Encaixotar relações amorosas dentro do modelo monogâmico pode ser proveitoso para que esse relacionamento seja melhor aceito, porém continua corroborando um modelo único na forma de se relacionar.

Durante o século XIX a Inglaterra punia a homossexualidade encarcerando os gays. Embora as *slashes* não se abram para a discussão da homofobia, ela se apresenta através do medo que Holmes sente de que Watson descubra seu desejo. A presença da homossexualidade

como algo inquietante, o medo de sair do armário, se conecta com as palavras de Eve Sedwick: “Estar no armário não é a característica única da vida das pessoas homossexuais. Mas, para muitos, ainda é a característica principal da vida social.”<sup>55</sup> (1990, p. 68, tradução própria). E isso se faz presente ainda no século XXI.

Talvez por isso haja uma insistência por parte de Doyle em colocar a relação entre Holmes e Watson como uma relação de profunda amizade. Eles moram juntos e praticamente trabalham juntos, compartilhando momentos, conversas e pensamentos. A relação mais íntima possível entre os dois, sem infringir as leis, seria a amizade. Embora o preconceito ainda esteja presente em nossa sociedade, muitas coisas mudaram desde o século XIX. Tais mudanças possibilitaram, por exemplo, que, através da tradução, a amizade de ambos se transformasse em amor. Segundo Foucault (1981), a relação entre dois homens é, muitas vezes, reduzida às relações sexuais, enquanto o carinho, amizade, companheirismo são apagados. “Imaginar um ato sexual que não seja conforme a lei e a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar: aí está o problema.” (p. 2) Desde que se conheceram, em 1887, com a publicação do livro *Um Estudo em Vermelho*, Holmes e Watson reafirmam sua amizade e, conforme discutido anteriormente, Holmes foi constantemente julgado como homossexual por aqueles que se propunham a discutir seus textos. As *slashes* confirmam isso e mostram o desenvolvimento da amizade em amor. *A Marrying Man* se inicia reafirmando a amizade de ambos e se desenvolve como já foi discutido, terminando com uma troca de juras de amor.

– Watson? – Ele me olhou enquanto segurava uma máscara. Tinha achado essa imagem estranhamente convincente; meu querido amigo a imagem de um ladrão, criminoso protegido da lei por um pedaço de tecido. [...]  
Acordei na manhã seguinte sentindo sua boca colada à minha orelha. Enquanto me movia ouvi sua voz  
– Está cedo, Sherlock. Tem certeza que quer estar acordado a essa hora? Respondi com carinho, descobrindo um sorriso em sua voz:  
– Se estar acordado significa ter o prazer da sua companhia, nunca mais me deixe dormir. (KRISTOPHINE, 2005, p. 1)

A tradução contemporânea é o que nos abre a possibilidade de desfrutar dessa evolução. Se, segundo Anne Brisset (2003), tradução é substituir a língua do outro pela língua nativa, a *slash* o faz através do desrecalque daquilo que estava oculto: ao colocar às claras uma relação de amor que se só podia ser lida enquanto amizade por conta do seu momento histórico.

---

55 “The gay closet is not a feature only of the lives of gay people. But for many it is still the fundamental feature of social life”.

Em termos de narradores, *Absurdly Simple* e *The Problem/The Beginning* são narradas por Watson, enquanto *A Marrying Man* é narrada por Holmes. Quando Holmes é o narrador, temos um *insight* do que se passa na mente do detetive que sempre vemos através dos olhos de Watson: ele se mostra inseguro a respeito da sua condição apaixonada, o que condiz com a sua natureza racional, mas confortável com a sua homossexualidade, mesmo que temeroso de uma reação negativa do amigo. Quando resolve falar sobre isso com Watson, após uma introdução astuta, exemplificando a situação, (Por exemplo, quando pergunta a Watson se ele acha que Holmes é um homem apto ao casamento em *A Marrying Man* ou quando se deixa ser seguido por Watson até a *molly house*) ele adentra o assunto de forma segura. Leio isso como a saída do armário, pois Holmes não se envergonha de quem é, o que seria totalmente estranho às características de um homem que se tem em alta conta como ele, a despeito das questões médicas e judiciais da época. A normalidade da relação entre dois homens é construída claramente: “Se estar acordado significa ter o prazer da sua companhia, nunca mais me deixe dormir’. Ele riu e me beijou.” (*A Marrying Man*, p. 4) “Você não precisa mudar por mim nunca, Sherlock. Eu amo você. E eu amo você, John” (*The Problem/The Beginning*, p.15).

Quando o narrador é Watson, em *Absurdly Simple*, temos aquele ângulo de visão ao que os leitores dos contos de Doyle estão acostumados. Watson observa e relata o que ele vê: como Holmes não se importa com quais meios, mas com os fins. O interesse de Holmes é proteger o cliente que está sendo chantageado, que é ele mesmo, e para isso ele usa quaisquer meios. Nesse caso, ele decide permitir que Watson saiba o que ele esconde e tente chegar às próprias conclusões. Nessa história, Holmes se porta com muito mais insegurança, o que ocorre pelo fato de ser ameaçado pelo chantagista, e é Watson quem se mostra seguro e a vontade ao sair do armário. Inclusive a Sra. Hudson, a proprietária do apartamento onde ambos moram, aparenta conhecer a situação, o que não a faz modificar suas atitudes.

A multiplicidade dos personagens pode ser explorada na tradução. Enquanto Doyle mantinha os dois personagens dentro de uma caixa, o detetive genial e seu ajudante não tão genial, a tradução pode ampliar as características dos personagens e torná-los mais próximos dos leitores. Holmes ainda é o homem centrado e sério do século XIX que resolve seus casos, mas também é apaixonado e romântico, embora longe da lógica normativa. Watson ainda é aquele que precisa da ajuda de Holmes para chegar às conclusões certas (em *Absurdly Simple*, Holmes se permite ser seguido por Watson para que este descubra que é o detetive quem está sendo chantageado. Mesmo que, em uma conversa anterior, Holmes tenha dado todas as pistas do que estava ocorrendo, Watson teve que ser levado a resposta), mas também é capaz de

tomar as rédeas da situação e resolver os entraves. Em *A Marrying Man* é Watson quem toma a iniciativa: “Ele colocou as mãos no meu obro. Com um súbito tremor, tenho certeza que revelei tudo. Deve ter sido suficiente para ele, pois seus lábios se colaram ao meu pescoço.” e tanto em *Absurdly Simple* quanto em *The Problem/The Beginning* é ele quem reafirma que Holmes está seguro após a sua confissão. Em *The Problem/The Beginning* é ele quem tem experiência em casos amorosos “Então, ele [Watson] tomou o controle do beijo, como eu sempre imaginei que ele faria. Até porque, dentre nós dois, ele era o experiente”. Finalmente, Watson é colocado como líder e Holmes como o seguidor.

A estabilidade das suas identidades foi abalada na tradução. As posições fixas se tornaram móveis. “Qualquer identidade construída – como, de resto, todas são – é arbitrária, instável e excludente.” (SANTOS, 2005, p. 2). Se o século XIX trabalhava com categorias fixas, o século XXI não precisa mais fazê-los.

Um tópico importante na literatura policial é o enredo. Conforme comentado no primeiro capítulo, a literatura policial do século XIX tem seu foco maior no encadeamento das ações do que na construção das personagens. Os únicos personagens delineados com maior profundidade são o detetive e seu ajudante: “A partir desse modelo de romance policial, autores como Agatha Christie e Arthur Conan Doyle criaram romances policiais que seguiam a mesma linha por quase dois séculos. Nessas obras a performance do detetive era, impreterivelmente, o foco do enredo.” (MASSI, 2009, p.81). Mas, ao longo do século XX as coisas se modificaram.

*Absurdly Simple* e *A Marrying Man* usam os casos de chantagem como uma oportunidade para que o relacionamento de Holmes e Watson flua. Isso fica claro quando, em *Absurdly*, Holmes vai à *molly house* e permite que Watson o siga. Com isso, Watson ouve a conversa entre eles e descobre que o detetive é gay:

- Você sabia que eu seguiria você – eu disse .
- Eu imaginei. – Apesar de tudo, ele deu um sorriso pálido . –Claro que eu vi imediatamente que era você . Seria bom que você se esforçasse mais.
- Droga, Holmes , eu estou cansado disso. – Ele afundou nas almofadas.
- Claro que está. – disse ele estupidamente. – Você tem todo o direito.
- Não havia nenhum cliente, é claro. – eu continuei.
- Holmes riu secamente.
- Tudo o que eu disse para você era verdade, a própria maneira. Eu tinha fortes objeções ao seu envolvimento.
- Quanto tempo esse canalha Athanson estava com as garras sobre você?
- [...]
- Holmes ... eu teria...
- Ele balançou a cabeça violentamente.
- Eu não poderia fazê-lo, Watson.
- No entanto, você deliberadamente me trouxe aqui para testemunhar isso.
- Eu sempre achei mais fácil, e mais eficaz, mostrar, em primeiro lugar, e dizer depois.



Apesar de tudo eu sorri, lembrando o efeito de suas demonstrações sobre Lestrade e os outros detetives, perplexo pelo que tinham sido submetidos. – Na verdade, – eu disse incisivamente – usando esse método, como você disse, pode-se produzir um grande efeito.

A nota rouca em minha voz era como uma surpresa tanto para mim como foi para ele.

– Watson, – ele respirou, encolhendo se possível mais distante no ângulo da cabine – o que você está dizendo?

– Você, seu arrogante, egoísta, diabólico – eu disse, tão gentilmente quanto podia. – em todo este tempo que você nunca parou para se perguntar se era possível, apenas possível, que eu não fosse totalmente transparente. –Ele piscou. –Que poderia haver algo em meu caráter que você não pode perceber? Que talvez as minhas afeições, também, possam ter desenvolvido complicações ...? (ADLER, 1999, p. 18-19)

As histórias de detetive do século XXI se ampliaram para além do foco no enredo e na investigação dos detetives:

Nos romances policiais contemporâneos o foco da narrativa deixou de ser a performance do detetive, ou seja, a investigação; com isso, outras temáticas ganharam destaque, colocando tanto a performance do detetive quanto a performance do criminoso em segundo plano. Isso não significa que esses romances policiais contemporâneos tenham descartado de seus enredos o crime e a investigação; estes ainda fazem parte da trama, mas aparecem com menos destaque do que nos romances policiais tradicionais. (MASSI, 2009, p. 90)

A *slash*, como uma tradução contemporânea atualiza as histórias e os focos. O crime e a investigação permanecem (inclusive na *slash* não citada, a *The Problem/The Beginning* que se passa após o término de um caso), mas servem de escada para o desenvolvimento da vida posterior dos personagens. No início de *The Problem/The Beginning*, Holmes está meditando a respeito dos seus sentimentos por Watson e temos acesso à vida anterior do detetive, algo inexistente nos contos de Doyle. No início de *A Marrying Man* também há um acesso às impressões de Holmes a respeito de Watson: “John Watson teria sido um ladrão astuto. Com sua construção bastante comum e aparência normal, ele nunca seria suspeito.” (KRISTOPHINE, 2000, p. \*1).

Isso me permite concordar com Massi (2009) quando ela descreve as novas histórias de detetive como diluídas no que concerne a investigação. A tradução, por ser contemporânea, acompanhará esse movimento e variará no foco. Ele também, assim como as identidades, deixa de ser fixo.

O personagem do detetive também muda. Enquanto no século XIX ele é um ser dotado de inteligência fora do comum e sem sentimento, o detetive do século XXI não se encaixa em um único padrão: “Enquanto os romances policiais tradicionais apresentavam o mesmo perfil de detetive, o de um sujeito metódico, dotado de uma inteligência extraordinária, os romances policiais contemporâneos ampliaram os tipos.” (MASSI, 2009, p. 87). Holmes se torna um homem romântico, apaixonado, emocional. “‘Amo você.’ Murmurei antes de cair em um sono

repousante. O primeiro desde que este caso começou.” (COE, 2010, p. 15)

A linguagem das histórias, interessante, não tem sinais de uma linguagem gay, a *camp talk*<sup>56</sup>. Talvez as autoras não dominem essa linguagem, embora ache essa hipótese remota, já que têm claro interesse em histórias com temática gay. Possivelmente isso decorre do desejo de manter estilo de linguagem usado por Doyle e uma forma de manter a atmosfera do século XIX, embora provavelmente o século XIX tenha tido sua própria *camp talk*. Teria sido muito interessante encontrar no texto (e traduzir) palavras e expressões remetendo a essa linguagem. Acredito que essa seja uma das poucas coisas na qual a *slash* não conseguiu reinventar o texto de partida.

Uma coisa que eu realmente gostaria que fizesse parte desta discussão, mas que infelizmente não será possível, é uma entrevista com as autoras ou, pelo menos, um perfil de quem são. Na falta de maiores informações, repito os dados de Maria Lúcia Bandeira Vargas (2005) de que a maioria das escritoras de *slash fictions* são mulheres jovens.

Dessa forma, a apropriação que essas mulheres fazem através da tradução é um projeto de muitas nuances. Elas avançam pelo simples fato de produzirem uma tradução ousada, fora dos parâmetros a que nos acostumamos, focando em relacionamentos gays e no amor – às vezes também no sexo – entre eles. Por outro lado, a excessiva romantização, o relacionamento em uma redoma fora das dificuldades do mundo exterior e a falta de uma linguagem específica remetendo ao universo gay fazem falta para quem espera um texto mais engajado.

Finalizando, digo apenas que foi um prazer trabalhar com esses textos que adoro e com tradução. Creio que o meu desejo pessoal corroborou para enriquecer o trabalho, embora possa, perigosamente, levar-me a conclusões muito particulares. Espero que essa dissertação possa ajudar em discussões futuras a respeito dos assuntos abordados.

---

<sup>56</sup>*Camp talk* é uma expressão em língua inglesa que denomina formas de fala típicas da comunidade gay que usa a língua inglesa. Essa expressão é usada por Keith Harvey no seu artigo *Translating camp talk: gays identities and cultural transfer* (2000).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Termino esta dissertação explicitando, mais uma vez, meu objetivo de aprofundar a discussão a respeito das relações entre *slash fiction* e tradução, além do desejo de analisar as masculinidades envolvidas nos romances de detetive e nas próprias *slashes*. Todos esses são assuntos que me atraem, portanto me coloquei em primeira pessoa nesta dissertação. Escrevi com o desejo de que a discussão sobre esses temas se tornassem mais visíveis e, principalmente, que a *slash* estivesse também presente na produção acadêmica da mesma forma como está tão presente na vida de muitos leitores.

As *fanfics* se anunciam não como um livro, como um produto vendável funcionando dentro de um sistema de editoras, mas como uma tentativa de produção literária livre. O compromisso das *ficwriters* não é com o mercado, com o lucro ou com os números, apenas com elas mesmas e com seus leitores. O que defendo aqui sobre esses textos não se trata meramente de uma afirmação romântica: o número de escritoras e leitoras de *fanfic* é imenso, como comento na introdução desse trabalho, gerando lucro quase zero<sup>57</sup>. Isso nos possibilita pensar uma produção de literatura que não passa pelo sistema de editoras, que não busca lucro, que se autossustenta e que não busca publicação para atingir o público. O público já está na internet e sabe aonde ir para conseguir ler o que quer.

Não só isso, a *fanfic* trabalha sem dificuldades com a quebra do poder do autor. *Fanfics* são, em sua imensa maioria, assinadas por pseudônimos. É possível ter vários pseudônimos e escrever textos com temas diferentes, em sites diferentes. É possível também ter um pseudônimo de sucesso, mas isso pode influenciar pouco ou nada na vida da pessoa por trás daquele nome. Espanta-me que não haja um maior interesse pelo tema no meio acadêmico, dada a multiplicidade de desdobramentos que ele possibilita.

Interessa-me, também, que mais pesquisas abordem esse tema e que diferentes vozes de diferentes locais possam nos dar diferentes visões sobre o mesmo. Creio que no século XXI não temos mais necessidade de uma única verdade, mas compreendemos que existe um mosaico de análises possíveis sobre um mesmo fato.

Isso é imprescindível na análise de um texto que se pauta tanto nas questões de sexualidade. Enquanto eu enxergo determinados aspectos do texto como negativos, outro pesquisador pode enxergá-los como bastante positivos. Não há uma resposta única. Existem

---

<sup>57</sup> Alguns sites ganham dinheiro através de anúncios ou uma porcentagem sobre os produtos que tenham sido comprados através de links de propagandas disponíveis no site. De qualquer forma, isso é bastante incomum nos sites de *fanfic* e, caso houvesse, beneficiariam apenas os administradores do site.

espaços de discussão.

Na questão do uso da *slash* como uma forma de traduzir o texto de partida – os contos de Doyle, nesse caso –, a teoria desconstrutivista foi muito importante no desmonte da minha própria ideia de quão fiel um texto teria que ser para ser entendido como tradução. Uma crítica que foi feita a respeito de meu trabalho, logo em sua fase de projeto, foi a de que *fanfics* não poderiam ser consideradas como uma forma de tradução, pois não se pareceriam com o texto original e deveriam ser consideradas uma “continuação” do trabalho original. O problema dessas críticas é que elas ainda estão presas a uma determinada visão a respeito de tradução. Tradução não é cópia nem a mera passagem de uma língua para outra. Tradução é um intrincado trabalho de interpretação e escolhas. Mil tradutores terão mil traduções diferentes. Ou seja, não há uma única forma exata e correta de traduzir. Tradutores não são máquinas programadas para repetir a mesma ação mil vezes de mesma forma. E até mesmo máquinas emperram, não é verdade?

Posso ser considerada repetitiva ao discutir tradução, mas me parece que devo insistir nesse ponto porque o senso comum de que a tradução atende a uma suposta equivalência está também presente no meio acadêmico. Nossos trabalhos sobre tradução literária ficam restritos a comparações entre textos originais e traduções publicadas por editoras. O que não cabe nesse sistema é tratado como menor, sem valor ou até considerado exterior ao campo da tradução.

A discussão a respeito da masculinidade dos detetives de obras policiais e, posteriormente, a discussão a respeito da masculinidade nas *slashes*, fazem parte de uma discussão maior, social, dos diferentes modelos que a masculinidade assumiu e que vem assumindo no presente. Primeiramente, não há um modelo único de masculinidade. Ao invés disso, cada época propôs um modelo normativo para ser-se homem. Os detetives, inseridos em contextos diferentes de nacionalidade e momento histórico, espelham esse modelo de masculinidade. Existem diferentes masculinidades para diferentes raças e orientações sexuais, mas cada uma delas segue um modelo arbitrário. Porém, conforme comenta Judith Butler (2003), o corpo arranja formas de fugir das prescrições. É impossível repetir múltiplas vezes o modelo correto de masculinidade de forma perfeita.

Chegamos ao início do século XXI com mais possibilidades já que, cada vez mais, questiona-se a padronização em dois gêneros. Não apenas multiplicam-se os gêneros, mas os questionamentos em torno do que é aceitável para que alguém seja considerado um homem. Roupas, comportamentos e questões biológicas são desnaturalizadas em nome de uma pluralidade que não encaixote as pessoas. Para além do “homem feminino”, os homens não

precisam se denominar femininos por terem determinados comportamentos. Não digo com isso que haja total liberdade para nossos comportamentos em termos de sexo, gênero e orientação sexual, mas que uma discussão abrangente tem surgido e que essa discussão não é, necessariamente, algo restrito ao campo acadêmico. A internet tem permitido que as pessoas entrem em contato com o assunto e discutam-no.

No que concerne a discussão a respeito das *slashes*, a teoria *queer* foi fundamental para analisar o principal deslocamento proposto por esta tradução: colocar Holmes e Watson como amantes apaixonados. Esse deslocamento tem um potencial imenso, não só por causa da visibilidade que se dá à normalidade do relacionamento entre dois personagens famosos, mas porque atua na renovação do texto de partida. A homossexualidade de Holmes e Watson estava nas entrelinhas do texto de partida como uma leitura possível. As *ficwriters* apenas jogaram luz sobre essa possibilidade.

Dessa forma, proponho que essa tradução seja entendida como uma “tradução *queer*”. Se parto do princípio que é a escolha do tradutor que produz o novo texto, a escolha das *ficwriters* foi a do desvio através da sexualidade. A voz que estava reprimida, o afeto entre os dois, foi desrecalcada. O deslocamento que a *slash* propõe enquanto tradução é um deslocamento de natureza sexual. Essa é a maior potência do texto, porém, mesmo com esse avanço, as *slashes* caem em um romantismo excessivo e produzem relacionamentos idealizados, em que falta problematização da sociedade na qual os personagens estão inseridos.

Por todo o trabalho que foi realizado ao longo desta dissertação, enxergo a *fanfic* como um objeto de estudo com bastante potencial. Por possuir um imenso número de leitores, que podem modificar os rumos da história; pelo fato de seu habitat natural ser a internet; por sua imensa popularidade, que independe do sistema editorial e, por esse motivo, poder abarcar temas e personagens diversos; todos esses fatores tornam o tema muito fascinante. Por essas razões, espero que a *fanfic* ainda seja objeto de muitos trabalhos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 16, dez. 2003. Disponível em <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_livres/artg16-7.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg16-7.pdf)> Acesso em: 27 jul. 2015.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em <<http://www.mariosantiago.net/Textos em PDF/A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.pdf>> Acesso em 30 mar. 2016.
- BRISSET, Anne. The search for a native language: translation and cultural identity. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. Nova York: Routledge, 2003. p. 343 – 376.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- CARVALHO, Irene. Digitalização. Linguagem. Discurso: As mediações dialógicas possíveis. *Lumina*, Juiz de Fora, n. 2, jul./dez. 2001. p. 19-48.
- CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Nova York: Vintage on Masc Books, 1988.
- CHRISTIE, Agatha. *O misterioso caso de Styles*. Disponível em <<http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/06/Agatha-Christie-O-Misterioso-Caso-de-Styles.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2016.
- CONNELL, Robert W. Políticas de masculinidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995. Disponível em <[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1224/connel\\_politicas\\_de\\_masculinidade.pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1224/connel_politicas_de_masculinidade.pdf)> Acesso 26 mai. 2015.
- CROMPTON, Constance. Dissimulation and The Detecting Eye: Female masculinity in “A Scandal in Bohemia”. *Nineteenth-Century Gender Studies*. Issue 7.3, Winter, 2011. Disponível em: <<http://www.ncgsjournal.com/issue73/crompton.htm>> Acesso em: 1 jun. 2015.
- DANTAS, Danilo Carneiro. *Diversidade sexual no ambiente de trabalho*. São Paulo, 2014. Disponível em: <[http://gvpesquisa.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/publicacoes/danilo\\_carneiro\\_dantas\\_0.pdf](http://gvpesquisa.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/publicacoes/danilo_carneiro_dantas_0.pdf)> Acesso em: 30 mar. 2016.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The law of genre*. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, Autumn, 1980. pp. 55-81. Disponível em <[http://www.mission17.org/documents/Derrida\\_LawOfGenre.pdf](http://www.mission17.org/documents/Derrida_LawOfGenre.pdf)> Acesso em: 30 mar. 2016.
- DOYLE, Arthur Conan. *As Aventuras de Charles Augustus Milverton* In: *O Regresso de Sherlock Holmes*. Disponível em: <<http://www.livros-digitais.com/sir-arthur-conan-doyle/o-regresso-de-sherlock-holmes/186>> Acesso em: 8 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *O Signo dos Quatro*. 1987 Disponível em  
<<http://www.livrosnaweb.com/livros/livros/o-signo-dos-quatro-sherlock-holmes-vol2>>  
Acesso 23 maio 2015.

\_\_\_\_\_. *O Solteirão Nobre*. Disponível em:  
<[https://mundosherlock.wordpress.com/canon\\_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/o-solteiro-nobre/](https://mundosherlock.wordpress.com/canon_e/arthur-conan-doyle-as-aventuras-de-sherlock-holmes-1892/o-solteiro-nobre/)> Acesso em: 23 maio 2015.

\_\_\_\_\_. *Um Estudo em Vermelho*. Disponível em:  
<http://www.linugox.com.br/leitura/livros/Adultos/Sherlock%20Holmes%20%20Um%20Estudo%20em%20Vermelho.pdf> Acesso 31 mar. 2016

\_\_\_\_\_. *O Cão dos Baskervilles*. Disponível em:  
<[http://static.tumblr.com/ibqd7br/XD7mpiumk/arthur\\_conan\\_doyle\\_\\_o\\_c\\_\\_o\\_\\_dos\\_baskervilles.pdf](http://static.tumblr.com/ibqd7br/XD7mpiumk/arthur_conan_doyle__o_c__o__dos_baskervilles.pdf)> Acesso em: 23 mar 2016.

\_\_\_\_\_. *Sherlock Holmes*. Disponível em <<http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2013/07/Sherlock-Holmes-Arthur-Conan-Doyle-Obra-Completa.pdf>> Acesso em: 31 mar. 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRANÇA, Isadora Lins. Sobre “guetos” e “rótulos”: tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. *Cadernos Pagu*, Campinas, vol. 28, janeiro-junho de 2007. p. 227-255. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n28/11.pdf>> Acesso em: 8 ago. 2015.

FISCHER, Katrin. Detecting from the borderlands. In: FISCHER-HORNUNG, Dorothea; MUELLER, Monika (Org.). *Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multiethnic Crime Fiction*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

GARCIA, Agnaldo; MOULIN, Eloisio de Souza. Sexualidade e Trabalho: estudo sobre a discriminação de homossexuais masculinos no setor bancário. *Rap*, Rio de Janeiro, vol. 44, n. 6, nov./dez. 2010. Disponível em:  
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/6966/5530>> Acesso em: 8 ago. 2015.

GONDIM, Evaldo. A Metaficção Paródica no Romance Policial Pós-Doyliano. In: XIII ENCONTRO DA ABRALIC, 2012. Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: UEPB/UFCG, 2012. Não paginado. Disponível em:  
<[http://editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/107789478bc37b255e142d2158c025aa\\_68\\_51\\_.pdf](http://editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/107789478bc37b255e142d2158c025aa_68_51_.pdf)> Acesso em: 6 jan. 2015.

GOELLER, Alison D. From Rage to Reason: Race and Politics in Walter Mosley's Socrates Fotlow Novels. In BOI, Paola; BROECKER, Sabine (Ed.). *CrossRoutes: The Meanings of “Race” for the 21st Century*. LIT Verlag Münster: Londres, 2003.

GOTLIEB, Nadia Batella. *Teoria do Conto*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUTT, Ernest-August. Translation as interlingual interpretative use. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. Nova York: Routledge, 2003. p. 376-396.

HAMMET, Dashiell. *O Falcão Maltês*. São Paulo: Círculo do Livro, 1957.

HARROWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Peirce e Edgar Allan

Poe. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Org.). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

IBOPE. *Número de usuários ativos na internet cresce 4,6%*. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Numero-de-usuarios-ativos-na-internet-cresce-4.aspx>> Acesso em: 3 jan. 2015.

KIRCHOF, Edgar Roberto; ASSUPMÇÃO, Simone. Literatura eletrônica e ensino: a poesia de Carlos Vogt. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 10, n. 1, 2010. p. 96-113. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/1807-9288.2010v6n1p96/13169>> Acesso em: 30 mar. 2016.

KNIGHT, Stephen. *Crime fiction since 1800. Detection, death, diversity*. Londres: Palmgrave, 2010

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin, Tradutor de Baudelaire. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul./dez. 2007. p. 239-249. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a09v09n2.pdf>> Acesso em :4 fev. 2015.

LONGHI, Raquel Ritter. *Hipertexto*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cimid/4lit/longhi/hipertexto.htm>> Acesso 30 mar 2016

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 14, n. 1, jan./abr. 2006. p. 309-311. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100018/7616>> Acesso em: 23 ago. 2015.

LYCETT, Andrew. *Conan Doyle: The man who created Sherlock Holmes*. Phoenix: Weidenfeld and Nicolson, 2007

MACHADO, Irene. Gêneros Digitais e suas Fronteiras na Cultura Tecnológica. *Educação & Tecnologia*, Curitiba, n. 6. maio 2006. Disponível em: <<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/article/view/1079/681>> Acesso em: 3 jan. 2015.

MAIA, Helder Thiago. *A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll*. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 3, 2015. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10176/9853>> Acesso em: 8 out. 2015.

MELLO, Luiz, Outras famílias: A construção social da conjugalidade homossexual no Brasil. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 24, jan./jun. 2005. p. 197-225. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a10.pdf>> Acesso em: 27 ago. 2015.

MASSI, Fernanda. O detetive do romance policial contemporâneo. *Prolingua*, vol. 2, n.1, jan./jun. 2009. Disponível em <<http://www.okara.ufpb.br/ojs2/index.php/prolingua/article/view/13419/7618>> Acesso em: 15 nov. 2015.

MOSLEY, WALTER. *Always Outnumbered, Always Outgunned*. Nova York: Washington Square Press, 1998.

MOITA, Maria Gabriela. *Discursos sobre a homossexualidade no contexto clínico*. A homossexualidade de dois lados do espelho. Universidade do Porto, 2001. Disponível em <<http://www.lespt.org/Tese%20Gabriela%20Moita.pdf>> Acesso em: 3 ago. 2015.



MUCCI, Latuf Isaías. Por uma retórica do hipertexto. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, jan./jul. 2010. p. 11 – 20. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/10/Para-uma-retorica-do-hipertexto.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2016.

OLÍMPIO, José Neto. Derrida: notas sobre literatura e desconstrução. *Ensaio Filosóficos*, Rio de Janeiro, v.10, dez. 2014. Disponível em: <[http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo10/OLIMPIO\\_J\\_Derrida\\_notas\\_sobre\\_literatura\\_e\\_desconstrucao.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo10/OLIMPIO_J_Derrida_notas_sobre_literatura_e_desconstrucao.pdf)> Acesso em: 25 mai. 2015.

OLIVEIRA, Pedro Paulo Martins. Crises, valores e vivências da masculinidade. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 56, 2000.

PALACIOS, Marcos. *A d@m@ de espadas*. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/dama/index.htm>> Acesso 30 mar. 2015.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Detetives Ex-Cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Niterói: UFF, 2009. Disponível em: <[http://www.bdtndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2009-09-30T110834Z-2228/Publico/TeseDOU\\_%20CarlaPortilho.pdf](http://www.bdtndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-09-30T110834Z-2228/Publico/TeseDOU_%20CarlaPortilho.pdf)> Acesso em: 19 jun. 2015.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

REIMÃO, Sandra. *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

REIS, Fabíola do Socorro Figueiredo dos. *Fanfictions na internet: um clique na construção do leitor-autor*. Belém: UFBA, 2011. Disponível em: <[http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2830/1/Dissertacao\\_FanfictionInternetClique.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2830/1/Dissertacao_FanfictionInternetClique.pdf)> Acesso em: 30 mar. 2016.

RIBEIRO, Alna Augusto Moraes. Blackness: identidade, racismo e masculinidade em Bell Hooks. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 10, 2012. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2013. : Disponível em: <<http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Alan-augusto-bell-hooks-masculinidade-.pdf>> Acesso em: 22 jul. 2015.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.

RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole (Ed.). *Pleasure and Danger*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Ana Cristina. Heteroqueers contra a heteronormatividade: notas para uma teoria queer inclusiva. *CES*, Coimbra, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/239.pdf>> Acesso em: 15 nov. 2015.

SANTOS, Marcelo da Silva Araújo. Hiperficção: Novas propostas para a leitura literária do novo milênio. *Hipertextus*, n.4, jan. 2010. Disponível em <<http://www.hipertextus.net/volume4/Marcelo-Silva-Araujo-SANTOS.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2016

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Nova York: Routledge, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SCOTT, Joan. Gender: A useful category of historical analysis. *The American Historical*

- Review*, Oxford, vol. 91, n. 5, dez. 1986, p. 1053-1075. Disponível em: <<http://www.ihp.sinica.edu.tw/~tangsong/reference/96102601.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2015.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemology of the closet. In: \_\_\_\_\_. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.
- SHULMAN, Sarah. Homofobia familiar: uma experiência em busca de reconhecimento. Tradução Felipe Bruno M. Fernandes. *Bagoas*, v. 4, n. 05, 2010. p. 67-78. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art04\\_schulman.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art04_schulman.pdf)> Acesso em: 29 ago. 2015.
- SOUZA, Edinilsa Ramos de. Masculinidade e violência no Brasil: contribuições para a reflexão no campo da saúde. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2005. p. 59-70. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a06v10n1.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2015.
- SILVA, Evander Ruthieri S. da. “My honour as a gentleman”: masculinidades em Drácula (1897), de Bram Stoker. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., jul. 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371168720\\_ARQUIVO\\_Myhonourasagenteleman.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371168720_ARQUIVO_Myhonourasagenteleman.pdf)> Acesso: 26 maio 2015.
- SILVA, Sérgio Gomes da. A construção cultural da diferença entre os sexos. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v.20, n.3, set. 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932000000300003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932000000300003&script=sci_arttext)> Acesso: 22 jul. 2015.
- STOLKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a03v14n1>> Acesso em: 27 jul. 2015.
- TORRÃO, Amílcar Filho. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. Cadernos Pagu*, Campinas, n. 24, jan./jun, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332005000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100007)> Acesso em: 30 mar. 2016.
- TRUZZI, Marcelo. *Sherlock Holmes: psicólogo social aplicado*. In: ECO, Umberto; SEBEEK, Thomas A. (Org.). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VARGAS, Maria Lucia Bandeira. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2005.
- VENUTI, Lawrence. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The translation studies reader*. Nova York: Routledge, 2003.