

MOSAICO DE SUGESTÕES SOBRE O GÊNERO POLICIAL

UBERN, Román (org. e ed.); GRAMS-
Antonio; EISENSTEIN, Sergei;
ESTERTON, Gilbert K.; POE, Edgar
an; NARCEJAC, Thomas. *La novela
riminal. Barcelona, Tusquets, 1970.*

* De *Román Gubern*, no “Prólogo”:

Esta antologia pretende: a) reafirmar a significação cultural do gênero policial para aqueles críticos que sistematicamente o ignoram ou depreciam como alheio ao campo da literatura erudita; b) propor um estimulante mosaico de sugestões sobre o tema àqueles que já estão convencidos de sua importância intelectual.

O romance policial pouco tem interessado à crítica do ponto de vista da estrita “literariedade”, isto é, do suposto valor especificamente literário. Em compensação, tem atraído a atenção de sociólogos e de psicólogos, como manifestação e sintoma da neurose da sociedade industrial. E tem desenvolvido, segundo observações vulgares e popularizadas, uma “filosofia da angústia”, que nasce oficialmente, na história da cultura ocidental, com Kierkegaard, um contemporâneo de Poe, que publica, sob pseudônimo, *Um estudo sobre o medo* em 1844, no mesmo ano em que Poe escreveu seu famoso poema *O corvo*. Poe e Kierkegaard representariam duas formas distintas dessa “filosofia da angústia” engendrada pela nova sociedade industrial e que também poderia ser definida como uma “filosofia da insegurança”, característica do desenvolvimento histórico do sistema capitalista.

Julgo indiscutível o fato de que o romance policial nasce precisamente no período da revolução industrial e da luta de classes, ao correr do século XIX. Não parece justo fazer remontar as origens desse gênero aos assassinatos e intrigas da tragédia grega, entre outros motivos por suas fortes impregnações de extranaturalidade mítica. Que Egisto as-

sassinasse Agamenon e que esse crime seja logo descoberto e vingado por seu filho Orestes, é desde então material dramático que potencialmente é suscetível de ter um tratamento policial. Mas não é material dramático a perseguição de Orestes, pelas Fúrias, nem o seu julgamento e a sua absolvição por Palas Atenéia convertendo as Fúrias nas benfeitoras Eumênides. Observações análogas poderiam situar em seu justo lugar o trabalho de Édipo como antecedente grego dos detetives atuais, pois além do mais sua história não continha nenhum mistério para os atenienses que todo ano assistiam à sua tragédia. Se considerarmos Balzac e seu universo social, contemporâneo das aventuras do romance de folhetim, já se pode afirmar que a nova sociedade industrial está incubando um gênero precursor, e às vezes coetâneo do romance estritamente policial, embora (e salvando o excepcional Balzac) a hipertrofia labiríntica e o escasso rigor de suas arbitrarias intrigas estejam em contradição com o prurido racionalista que é uma das pretensões do nascente gênero policial, oposto também à metafísica que se esboça sobre *Crime e castigo* de Dostoiévski. Fatores históricos como o desenvolvimento das grandes concentrações urbanas (e o conseqüente auge da criminalidade), a aparição das primeiras polícias secretas (Fouché na França) e o nascimento da imprensa nacionalista, logo denominada “imprensa sensacionalista”, nos Estados Unidos, foram elementos decisivos e escassamente estudados, no aparecimento histórico desse gênero, que nasce oficialmente com *Os crimes da rua Morgue* de Poe, publicado em 1841 no *Graham's Magazine*, na mesma data em que Livingstone inicia seus périplos africanos e na Ásia se libera a famosa “guerra do ópio”.

Gramsci assinala que a desconfiança popular na justiça oficial, quer dizer, na “corrupção do sistema”, engendrou desde muito cedo a figura do detetive privado que age à margem (e às vezes com franca rivalidade) das polícias oficiais. É o que acontece com o cavalheiro Charles Auguste Dupin criado por Poe, assim como com o celeberrimo Sherlock Holmes de Conan Doyle, o Padre Brown de Chesterton ou o advogado Perry Mason de Erle Stanley Gardner. Não se pode ignorar quão longe estão esses personagens do clássico “herói popular” justiceiro, tradicional lutador em prol dos direitos dos humildes, enquanto o detetive privado, que é seu descendente mais ou menos bastardo, tem como função primordial a de perseguir e desmascarar a quem atentou contra a vida ou sorte dos poderosos. Haverá quem julgue tal atividade como reacionária, mas eu diria que uma

das leituras possíveis de tal fato seria a de ver em seu realismo social uma crônica involuntária do capitalismo, em que a delinqüência e a caça de fortunas é um desvio patológico da ortodoxa luta de classes. Considerado o gênero policial como uma consequência da cobiça econômica e da instituição da propriedade privada, isto é, como a crônica negra e a anti-epopéia do capitalismo, esquematizando o grande tema stendhaliano e balzaquiano da ambição, poderia explicar-se talvez a pobreza desse gênero nos países socialistas, embora devam existir outras razões para explicar tal fenômeno.

Se aceitarmos o caráter não epidérmico, apesar de suas epidérmicas aparências, de boa parte dos “detetives privados”, não será de estranhar a ulterior e maciça irrupção no gênero da polícia oficial de raiz popular, como o Ellery Queen da Brigada de Homicídios de Nova York ou o inspetor Maigret da polícia forense francesa. São, no fundo, variações de um mesmo arquétipo social, maquiado com certa coloração cálida e psicologista, particularmente notável no personagem de Simenon, o que constitui uma das razões do seu êxito. Com sua textura psicológica e atenta valoração de ambientes, Simenon tranqüilizou muitos leitores de “romances policiais”, atribuindo-lhe o label da respeitabilidade cultural.

Essas reflexões nos conduzem à mudança decisiva que representa o aporte de Dashiell Hammett, cujo nascimento literário coincide com o grande “crack” econômico do sistema capitalista norte-americano, pois seu primeiro romance *Colheita vermelha* (*Red Harvest*) data de 1929. Das laboriosas sutilezas de Sherlock Holmes, que era um filho demasiado exemplar do racionalismo europeu, à ácida e feroz crônica de Hammett, medeia um autêntico abismo moral (e, por suposição, literário). Com sua corrupção generalizada e sua ausência de personagens moralmente positivos, o novo *romance negro* ilustra com perfeição o aforisma de Sade: “Numa sociedade criminosa, é preciso ser criminoso”. É verdade que Hammett era um homem de idéias políticas que por certo lhe valeram sérias dificuldades durante a purga política do senador McCarthy. Nem se deve esquecer que a contribuição literária de Hammett se produz num momento em que vigora a emenda puritana 18 da Constituição, que engendrou a famosa “lei seca”, com sua vastíssima seqüela de corrupção em cadeia, que alcançou desde a máfia ítalo-americana até os funcionários policiais e os cargos políticos. Essas circunstâncias históricas devem ter contribuído para acirrar a visão lúcida e crítica, por parte

de Hammett, do sistema capitalista mais avançado do mundo, que naqueles momentos atravessa uma crise traumática que sensibilizaria politicamente toda uma geração. Os romances de Hammett ocasionaram uma revolução copérnica no gênero e inauguraram a célebre *série negra*, cujas consequências chegam até nossos dias (James M. Cain, Raymond Chandler, Mickey Spillane, Peter Cheyney) e que tão generosamente assaltaram o cinema desde 1941, para a glória de Humphrey Bogart. Até um estudioso como Georg Lukács, tão pouco atento ao gênero policial, não deixou de observar essa mutação moral: “Enquanto as primeiras narrações dessa índole, como as da época de Conan Doyle, se apoiavam em uma ideologia da segurança e eram a glorificação da onisciência dos personagens encarregados de velar pela segurança da vida burguesa, as novelas policiais atuais se familiarizaram com a angústia, com a insegurança da existência, a possibilidade de que o espanto irrompa em qualquer momento nesta vida que transcorre aparentemente fora de todo o perigo e que só por uma feliz causalidade pode estar protegida”.

Seguem-se, no texto de Gubern, alguns aspectos não sócio-econômicos que possam explicar a fortuna popular do gênero policial — Penso que o atrativo fundamental da narrativa policial tem raízes no *mistério*, que é justamente o miolo do que se chamou *murder mystery*. A demanda coletiva do mistério foi satisfeita primordialmente em outras épocas mediante a religião, mas a crise histórica da religiosidade, enfrentada pelo pensamento racionalista, levou à sua substituição natural por certa efabulação e mitologia literária e cinematográfica, mais próximas da sensibilidade do cidadão da era industrial. Não é que o “mistério” literário (e mais precisamente o *suspense* — informação escamoteada ao leitor e dosada sabiamente na progressão do relato) seja um invento dos nossos dias, pois a astúcia de Scherazade, em *As mil e uma noites*, estava já baseada no *suspense*. Quero indicar unicamente a eficácia emocional do tema perene do mistério, do incerto, sob suas diferentes roupagens históricas. Nessa perspectiva parece-nos que o mistério ou a *categoria do enigmático*, com sua inseparável impregnação do coeficiente *perigo* (perigo do desconhecido ou mal conhecido), é muito mais importante nesse gênero que outro aspecto na aparência mais chamativo: o tema da mulher violenta. Porque a morte violenta, que é essencial no gênero, aparece nos mais clássicos romances completamente despersonalizada, instrumentalizada e despojada de todo sentido trágico, ao contrário do que por sua natu-

reza icônica costuma ocorrer no cinema, e muito particularmente no cinema de gangsters, onde a “imagem” da morte violenta é um dos fatores de mais intenso atrativo espetacular para o público. O cinema de gangsters se baseia quase sempre na morte convertida em brilhante exercício de grande espetáculo. Como ocorria no Coliseu da antiga Roma.

A “arquitetura enigmática” do romance policial impôs a seus autores, como norma geral, que sua intriga seja concebida a partir do final de sua solução. Partindo dela o autor solta os dados ou “peças informativas” que articulará e dosará nas etapas narrativas precedentes, tendo o cuidado de preservar sempre o mistério que só será desvelado no último ato. A partir daí é possível estabelecer a diferença entre o romance de aventuras, baseado na progressão cronológica convencional e o policial, que inverte tal progressão. Essa mecânica narrativa pode conduzir o romance policial ao puro esqueleto literário, à quintessência da arquitetura enigmática quimicamente pura, como ocorre freqüentemente nos romances de Agatha Christie e em muitos da série anglo-saxônica. E permite uma codificação de recursos e intrigas, como indicou Jorge Luiz Borges em seu ensaio *Os labirintos policiais e Chesterton*.

Os autores de romances policiais propõem um perpétuo desafio dedutivo à inteligência e imaginação de seus leitores. Esse desafio, baseado na rigorosa racionalidade da intriga e de seus incidentes, deve permitir sempre ao leitor a possibilidade de desmascarar, por seus próprios meios, o criminoso, que deve reunir em sua personalidade duas condições precisas: uma motivação razoável para executar o crime e a possibilidade física de levá-lo ao fim.

* De *Antonio Gramsci*:

Se a literatura não-artística, como costuma ser considerado o romance policial, é difundida por razões práticas e culturais (políticas e morais), também a literatura artística torna-se conhecida por razões práticas e só de forma mediata por motivos de gosto artístico, de busca e gozo da beleza. Na realidade, lê-se um livro por impulsos práticos e se relê por razões artísticas. A emoção estética não surge quase nunca na primeira leitura.

No mundo moderno, a racionalização coercitiva da existência golpeia cada vez mais as classes médias e intelectuais. Não se trata de decadência da aventura, mas do excessivo caráter aventureiro da vida cotidiana. Uma “aventura” que se identifica à suprema precariedade da existência e à certeza de que a maior “utopia” que a humanidade

criou coletivamente — a religião — é, na realidade, uma forma de evadir-se do mundo terreno.

(De *Letteratura e vita nazionale*)

* De *Sergei Mijailovich Eisenstein*:

O gênero policial é o meio mais eficazmente comunicativo, o mais puro e elaborado entre todos os gêneros literários. É o gênero em que os meios de comunicação sobressaem ao máximo. É a forma mais aberta do “slogan” fundamental da sociedade burguesa sobre a propriedade.

No início do século XIX, que coincide com o desenvolvimento da burguesia, quem se destaca como protagonista é o aventureiro, o criminoso — o Conde de Montecristo, Rocambole. Esses heróis estão ligados ao protesto romântico e portanto são magnânimos. A partir da segunda metade do século XIX, quem se converte em protagonista é o investigador, o tutor de patrimônio, o que “pesca” os canalhas que ousam atentar contra a propriedade.

A literatura policial é a literatura da propriedade. E, por seus específicos propósitos literários, é o melhor meio para a máxima extorsão de dinheiro e portanto representa a ambição das grandes tiragens. Nela a escolha dos meios de comunicação se faz sob o signo do franco e do dólar. A novela mais eficaz terá a maior tiragem. Sob essa pressão monetária se estabelecem os planejamentos mais refinados. Todos, sem exceção, se ajustam ao detalhe mais insignificante.

Quase todas as obras de Dostoievski são típicas narrativas policiais. O desenvolvimento e os propósitos do tema adotaram esquemas muito eficazes (como o assassinato dos pais, em *Os irmãos Karamazov*) e estão baseados em um material comunicativo totalmente autêntico.

A narrativa policial está ligada a materiais antiquísimos. Trata-se de um conjunto arcaico e muito reduzido. Se confrontarmos alguns momentos temáticos do romance policial com outros das mitologias e da epopéia, vemos a transposição de toda uma série de representações da literatura religiosa-mitológica na literatura dos “comics”. Quando o personagem é dado como morto, mas continua vivo atuando, escondendo-se do olhar de todos, ela passa a possuir todas as qualidades que antes eram prerrogativas de Deus.

Sherlock Holmes atua fundamentando-se não na lógica, mas na dialética. No conflito entre ele e Watson, a tese

de Watson é: todos os indícios que denunciam determinado homem significam que o assassino é ele. Mas a posição de Sherlock é: todos os indícios denunciam esse homem, mas ele não é o assassino. Fica-se dominado pela posição de Watson quanto à solução da cena, percebe-se unicamente a coisa mais simples, a exterior, sem levar em consideração as circunstâncias particulares e sobretudo a percepção do espectador. Se na vida cotidiana o homem deve sair pela porta, está claro que se comporta exatamente assim. Mas no cenário não é necessário construir a coisa de modo que ele, antes de tudo, reflita. E logo se decida a sair. Só assim se verá que saiu. No cenário não é necessário construir um movimento legível segundo a lógica formal. É preciso construí-lo sobre a dialética, sobre a negação da negação.

(Publicado em 1968, na revista *Voprosy Literaturny*, vinte anos depois da morte do autor)

* De *Gilbert Keith Chesterton*:

O romance policial deveria parecer-se mais com um conto curto do que com um romance. Há exceções dignas de consideração, mas as dificuldades de um romance policial longo são dificuldades reais. A principal está em que “a narrativa policial é um drama de caretas e não de caras”, que conta mais com os pseudo-sinais dos personagens do que com os reais. Até chegar ao último capítulo, o autor não pode contar nenhuma das coisas mais interessantes dos personagens principais. É um baile de disfarces onde todos se disfarçam como outra pessoa diferente de si mesmos, e não existe o verdadeiro interesse pessoal até que o relógio soe meia-noite. Por isso podemos penetrar na psicologia e na filosofia, nos costumes e religião dos personagens, até que tenhamos lido o último capítulo. Por isso é melhor que o primeiro capítulo seja também o último. A extensão de uma história curta é mais ou menos a verdadeira extensão desse singular drama, do simples falso conceito da realidade.

(De *Charles*)

* De *Edgar Allan Poe*:

A faculdade analítica não deve ser confundida com o simples engenho, porque, enquanto o analista é necessaria-

mente engenhoso, o homem engenhoso está com frequência incapacitado para a análise. A faculdade construtiva ou de combinação com que se manifesta em geral o engenho a que os frenólogos⁽¹⁾ equivocadamente atribuem um órgão à parte, supondo que se trata de uma faculdade primordial, tem sido vista muitas vezes em indivíduos cuja inteligência se aproxima da idiotice que tem chamado a atenção geral entre escritores de temas morais.

(De *Os crimes da Rua Morgue*)

Seleção, tradução e adaptação de DIRCE CÔRTEZ RIEDEL.

(1) Os frenólogos (adeptos da Frenologia) atribuíam cada uma das faculdades humanas a uma região do cérebro. Nesse parágrafo Poe intui a teoria moderna que define a inteligência como uma aptidão para criar relações, fruto de complexas conexões no córtex cerebral.