

PISTAS PARA UMA AUTÓPSIA DA NARRATIVA POLICIAL

O paradoxo do romance policial é que sua estrutura raramente aparece quando um espírito analítico o examina de perto, enquanto que é justamente este tipo de espírito que ele mais seduz (...). É uma forma que nunca foi superada, e os que anunciam seu declínio e seu desaparecimento se enganaram por esta razão. Como sua forma nunca foi aprimorada, nunca foi codificada. Neste ponto, os acadêmicos nunca se atacaram. O romance policial é ainda fluido, muito variado para ser facilmente classificado, desenvolvendo ainda suas tendências em todas as direções. Ninguém sabe exatamente o que o faz funcionar, e freqüentemente romances policiais célebres não possuem uma das qualidades consideradas essenciais. O romance policial forneceu mais má literatura que qualquer outra forma de ficção, e provavelmente mais boa literatura que outra forma também geralmente aceita e apreciada.

(CHANDLER, Raymond. *Lettres*. Paris, Christian Bourgois, 1980)

Não creio que o poder da narrativa policial se prendia exclusivamente à violência, se bem que houvesse muitas mortes nessas histórias (...). Não se prendia certamente à beleza da escritura, uma vez que toda tentativa nesse sentido tivesse sido destruída sem vergonha pelos editores. Não se deve também a uma grande originalidade da intriga ou dos personagens. A maioria das intrigas era muito comum e a maioria dos personagens muito primária. Pode-se pensar que seja por causa da atmosfera de medo que essas histó-

rias continham. Os personagens viviam num mundo que ficou louco, um mundo onde, muito antes da bomba atômica, a civilização tinha criado a maquinária de sua própria destruição, e aprendia a se servir dela com todo o estúpido prazer de um *gangster* que experimenta sua primeira metralhadora. A lei era qualquer coisa que se podia manipular para o poder e para o lucro. As ruas eram assombradas por qualquer coisa mais negra que a noite. A narrativa policial tornou-se dura e desabusada em relação às motivações dos personagens, mas não o era no que concerne aos efeitos que tentava produzir e às técnicas concebidas para atingi-los. (...)

A base efetiva da história policial *standard* era, e sempre foi, o assassinato ser esclarecido, e a justiça, feita. Suas bases técnicas consistiam na relativa insignificância de tudo, à exceção do desfecho final. O que para aí conduz é mais ou menos um trabalho de ligação. O desfecho justifica tudo. Ao contrário, a base técnica das histórias tipo *Black Mask* [revista de mistério mais importante dos USA, fundada em 1920, integrada ao *Ellery Queen's Mystery Magazine*, desde 1953] dava primazia ao cenário sobre a intriga, no sentido de que uma boa intriga era a que dava boas cenas. O mistério ideal era o que se lia mesmo se faltasse o fim (...).

Quanto à base efetiva do romance *hard-boiled* [tipo Dashiell Hammett, Horace McCoy e o próprio Raymond Chandler], manifestamente não se crê que o assassinato será elucidado e que a justiça será feita — a não ser que um indivíduo muito determinado faça disso um caso pessoal e queira que a justiça seja exercida. Essas histórias falavam de homens dessa espécie. Sabiam mostrarem-se duros, e sua tarefa, mesmo se os chamemos oficiais de polícia, detetives particulares ou jornalistas, era difícil e perigosa (...). Não há nenhuma dúvida de que suas histórias comportavam um elemento fantástico. Este gênero de coisas chegava efetivamente, mas não tão rapidamente, nem com pessoas tão próximas, nem numa estrutura lógica tão fechada. Era inevitável porque queríamos constantemente ação; se parássemos para pensar, estávamos perdidos.

(CHANDLER, Raymond. L'art simple d'assassiner In: Autopsies du roman policier. Paris, Union Générale d'Editions, 1983. O texto é de 1950.)

As ficções de índole policial — outro gênero típico deste século que não pode inventar argumentos — referem-se a

fatos misteriosos, logo justificados e ilustrados por um fato lógico.

(BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy. A invenção de Morel. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.)

O romance policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe; Poe criou, por um lado, o conto policial, e, depois, o tipo de leitor de ficção policial (...). Nós, ao lermos um romance policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe. (...)

Atualmente, o gênero policial perdeu muito de sua importância nos Estados Unidos. O gênero policial é realista, violento, constituindo, inclusive, um gênero que mostra violências sexuais. Em todo caso, ele praticamente desapareceu. A origem intelectual do conto policial tem sido esquecida. Ele se mantém na Inglaterra (...). Aí tudo tem um caráter intelectual, tudo é tranqüilo, não há violência, não há grande derramamento de sangue.

Que poderíamos dizer como apologia do gênero policial? Há algo que se revela por demais evidente e correto: nossa literatura tende ao caótico (...). Nesta nossa época, tão caótica, há algo que, humildemente, tem mantido as virtudes clássicas: o conto policial. Já não se compreende um conto policial sem princípio, sem meio e sem fim (...). Em defesa do conto policial, eu diria que ele não precisa de defesa. Lido com certo desdém agora, está contudo, salvando a ordem numa época de desordem. É a prova de que devemos ser-lhe agradecidos e de que possui méritos.

(BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: Borges oral. Barcelona, Bruguera, 1980. O texto é uma conferência proferida em 1979, na Universidade de Belgrano.)

Todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo, no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive (...). A narrativa superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele.

(BUTOR, Michel. L'emploi du temps. Paris, Les Editions de Minuit, 1956.)

Têm-se no romance tradicional peças em desordem, com lacunas; qualquer um, um policial, deve recolocá-las em ordem e preencher as lacunas, e uma vez que o romance termina, não há mais obscuridade em parte alguma. Isto é, o romance policial é um romance fortemente marcado pela ideologia dita realista, em que cada coisa tem um sentido, *um* sentido, e a história contada não vem manter com o sentido relações fluidas, moventes e incertas, mas ao contrário o sentido deve estabelecer-se pouco a pouco, com o avançar do texto (...). A esta estrutura fechada prefiro a estrutura lacunar em que se pode ter a disseminação do sentido (...). Esta disseminação, que se encontra em minhas próprias narrativas, é evidentemente o contrário mesmo da concentração de sentido que se encontra no romance policial tradicional.

(ROBBE-GRILLET, Alain. Entrevue. In: Littérature. N° 49. Paris, Larousse fév. 1983.)

O romance policial tem por particularidade tomar sempre como assunto o negativo social, reificado em crimes e delitos.

Ao lado disso, o romance policial é determinado pelo fato de que é produzido diretamente para o mercado. Sai então da antiga oposição entre a criação “nobre” (belas-artes) e a criação popular (folclore). Enquanto a literatura artística e a literatura folclórica se tornaram cultura-mercadoria, depois que cada uma teve sua longa história autônoma, o romance policial é, desde sua constituição como gênero, imediatamente cultura-mercadoria. Todas as inovações culturais, desde há um século, participaram desta particularidade, como, por exemplo, a história em quadrinhos, o cinema etc.

(MAUCHETTE, Jean Patrick. In: Littérature. N° 49. Paris, Larousse, fév. 1983.)

A história policial comporta cinco elementos: o meio, a vítima, o assassino, os suspeitos e os detetives.

1. O MEIO

A narrativa policial exige uma sociedade fechada, de tal maneira que a eventualidade de um assassino exterior (e por isso de uma total inocência da sociedade) seja excluída; e de uma sociedade com laços estreitos, de ma-

neira que todos os seus membros sejam suspeitos potenciais.

Esta sociedade deve parecer inocente e se encontrar num estado de graça, isto é, uma sociedade em que há necessidade de lei, em que não existe contradição entre o individual estético e o universal ético, e em que, por consequência, o crime é um ato desconhecido que precipita uma crise (pois revela que um membro caiu e não se encontra em estado de graça). A lei torna-se realidade e, por um momento, todos devem viver sob sua sombra, até que o indivíduo caído seja identificado. Com sua prisão, a inocência é restaurada, e a lei se retira para sempre. (...)

2. A VÍTIMA

Deve tentar satisfazer a duas exigências contraditórias. Deve suportar a suspeita de todos — o que implica ser ela uma personalidade negativa; e deve obrigar todos a se sentirem culpados — o que exige ser ela antes uma personalidade positiva. Não pode ser um criminoso, porque se poderia então contentar em aplicar a lei, e o crime seria inútil. (A chantagem é a única exceção). Quanto mais geral for a tentação de crime que ela suscita, melhor será; por exemplo, o desejo de liberdade é um motivo melhor que o dinheiro ou o sexo sozinhos. (...)

3. O ASSASSINO

É uma criação negativa, e todo assassino é então um rebelde que afirma o direito a todo poder. Seu patético reside em sua recusa a sofrer. O problema do escritor consiste em esconder o orgulho demoníaco do assassino aos outros personagens e ao leitor (...). Surpreender o leitor, quando a identidade do criminoso é revelada, convencendo-o de que tudo o que lhe foi contado antes sobre o assassino é coerente com este fato, constitui a pedra de toque da boa história policial. (...)

4. OS SUSPEITOS

No romance policial a sociedade é formada por indivíduos aparentemente inocentes, isto é, seu interesse estético enquanto indivíduos não entra em conflito com as obrigações éticas para com o universo. O crime é o ato de deslocamento pelo qual a inocência se perde, e o indivíduo e a lei chegam a opor-se um à outra. No caso do assassino, esta oposição é de fato real (até sua prisão e seu consentimento à punição). No caso dos suspeitos,

ela é sobretudo aparente (...). Os suspeitos devem ser culpados de qualquer coisa, pois agora que o estético e o ético estão em oposição, se são totalmente inocentes (obedecendo a ética), perdem seu interesse estético, e o leitor não lhe prestará mais atenção. (...)

5 O DETETIVE

A tarefa do detetive consiste em restaurar o estado de graça no qual o estético e o ético formavam apenas uma unidade. Como o assassino que causou a separação é o indivíduo esteticamente provocante, seu adversário, o detetive, deve ser ou o representante oficial do ético, ou um indivíduo excepcional que se encontra, ele próprio, em estado de graça. No primeiro caso, é um profissional; no segundo, um amador.

(AUDEN, W. H. *Le presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué.* In: *Autopsies du roman policier.* Paris, Union Générale d'Éditions, 1983. O texto é de 1948.)

Raymond Chandler e Dashiell Hammett acabaram com o romantismo conservador e bem-comportado de seus ancestrais. Tiraram o crime de ambientes assépticos e o levaram de volta para as ruas, recuperaram suas características humanas e sujaram as mãos e a consciência dos detetives e policiais, esses verdadeiros anjos do positivismo em que haviam se transformado nos livros de seus predecessores. Não existem ganhadores no jogo da caça ao crime. O detetive, isolado e em conflito com a polícia, nem conclui seu trabalho com alegria do dever cumprido nem atrai, catarticamente, o sentimento de alívio de que, ao final, a ordem foi recomposta e todos continuam vivendo com a convicção de que, se este não é o melhor dos mundos, pelo menos há gente competente para lidar com diabólicos velhacos. Phillip Marlowe, de Chandler, e Sam Spade ou o Continental OP, de Hammett, conhecem o suficiente de seu mundo para desconfiarem da utilidade de seus serviços. O cinismo é sua marca registrada.

(CAMPOS, José Roberto. O fim dos anjos positivistas. In: *Folhetim.* N.º 360. São Paulo, Folha de S. Paulo, 11 dez. 1983.)