

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA ODÍLIA CARREIRÃO ORTIGA

**POÉTICA DO MISTÉRIO E RETÓRICA DA
VIOLÊNCIA NO ROMANCE POLICIAL:
CÂNONES, RUPTURA E FUSÃO**

*(Intertextualidades e leituras em
Dick Peter, Bellini e Espinosa)*

*Dissertação submetida à Uni-
versidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do
grau de Mestre em Literatura.*

ANDRÉA LÚCIA PAIVA PADRÃO
Florianópolis, abril de 2002

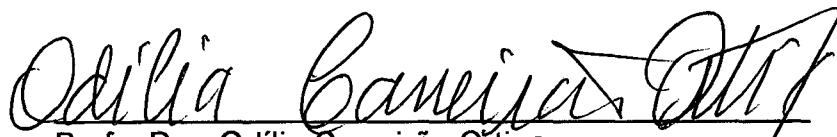
**Poética do mistério e
retórica da violência no romance
policial; cânones, ruptura e fusão**

ANDRÉA LÚCIA PAIVA PADRÃO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

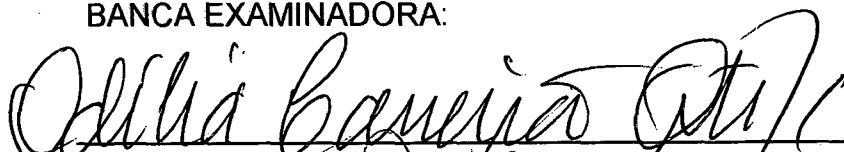


Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
ORIENTADORA



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
PRESIDENTE



Prof. Dra. Eliana Yunes (PUC- RJ)



Prof. Dr. Marco Antonio Castelli (UFSC)



Prof. Dra. Helena Heloisa Tornquist (UFSC)
SUPLENTE

Agradecimentos

No momento em que terminamos um trabalho e lançamos um olhar retrospectivo sobre seu percurso, podemos vislumbrar os aportes, as contribuições e as trocas – materiais, intelectuais e emocionais - que o tornaram possível. É chegado, então, o momento de agradecer a todos que de uma forma ou de outra o viabilizaram.

Meu agradecimento especial à Professora Odília Carreirão Ortiga, cuja orientação, longe de ser a confirmação das certezas já estabelecidas, caracterizou-se pela postura crítica, pelo levantamento de novos problemas a cada etapa do percurso – sempre um desafio intelectual a ser vencido.

Sou grata ao meu marido Gilberto – um amante da literatura policial – pelo companheirismo de tantas buscas por livrarias e sebos.

Agradeço aos meus filhos, Juliana e Bruno, pela confiança que sempre depositaram em mim – o que torna minha responsabilidade muito maior em não desapontá-los.

Foram-me de grande valia as sugestões e críticas feitas, por ocasião do exame de qualificação, pela banca formada pelos Professores Helena Heloísa Tornquist e Marco Antonio Castelli.

Sou especialmente grata à Professora Lúcia Locatelli Flores cuja revisão estilística, atenta e rigorosa, traduziu-se, depois, em diálogos de aprendizado.

Minha gratidão à Professora Sidnéya Gaspar de Oliveira, que iluminou caminhos e abriu portas.

Agradeço à coordenação do Pós-Graduação, pela compreensão quanto ao momento especialmente difícil que estou vivendo. Meu carinho especial a Elba Maria Ribeiro – secretária eficiente e sempre disposta a gestos de encorajamento e incentivo a todos que a procuram.

Um agradecimento geral a todos os amigos do Colégio de Aplicação pelas manifestações de interesse e preocupação traduzidas pelo indefectível questionamento “Como vai a dissertação?” feita no decorrer dos últimos anos.

A Jordi Canal, diretor da Biblioteca de la Bòbila, em Barcelona, que me disponibilizou todo o seu acervo de livros de uma forma absolutamente desprendida.

RESUMO

A presente dissertação busca evidenciar, através de textos aqui denominados de canônicos, a trajetória do romance policial, categorizada em três momentos. O primeiro momento enfoca a construção do cânone do romance policial de enigma através das narrativas de Poe e Doyle, contemplando, também, as alterações efetuadas pelos seus seguidores e inovadores. O segundo momento privilegia os textos significativos de ruptura com o clássico, no romance *noir* de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, expressando respectivamente a renovação do modelo clássico e a consolidação do novo cânone. O terceiro momento é configurado pelo romance policial contemporâneo que funde os elementos canônicos do enigma e do *noir*. Na seqüência, o trabalho aborda o processo de transposição e adaptação dos modelos do romance policial norte-americano e europeu à narrativa policial brasileira. A leitura privilegia o romance *O enigma do automóvel de prata*, de Ronnie Wells, para representar o primeiro momento dessa adaptação. A permanência do policial *noir* é representada pelo texto *Beilini e o demônio*, de Tony Bellotto. E o último momento de intertextualidade com modelos estrangeiros na literatura brasileira tem como representante o romance *O silêncio da chuva*, de Garcia-Roza. Encerram o trabalho considerações, questionamentos e reflexões de caráter geral, pertinentes à ética, à poética e à estética do romance policial.

ABSTRACT

The present dissertation intends to show, through texts here denominated as canonical, the course of the detective story, classified in three moments. The first moment focuses the construction of the canon of the mystery detective story through the narratives of Poe and Doyle, accounting, also, for the changes introduced by their followers and innovators. The second moment focalizes the texts that represent a rupture from the classical, in the *noir* novels of Dashiell Hammett and Raymond Chandler, expressing respectively the renewal of the classical model and the consolidation of the new canon. The third moment is constituted by the contemporary detective story, that links the canonical elements of the mystery and the *noir*. Continuing, the study approaches the process of transposition and adaptation of the models of the North-American and European detective stories to its Brazilian counterpart. The reading highlights the novel *O enigma do automóvel de prata*, by Ronnie Wells, in order to represent that adaptation. The permanence of the *noir* detective story is represented by the text *Bellini e o demônio*, by Tony Belotto. The last moment of intertextuality with foreign models in the Brazilian literature has as its representative the novel *O silêncio da chuva*, by Garcia-Roza. The study is concluded with considerations, questionings and reflections of a general character, related to the ethics, poetics and aesthetics of the detective story.

SUMÁRIO

1 O PRÓLOGO: PISTAS E INDÍCIOS	6
2 SOBRE O ROMANCE POLICIAL	16
3 A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE CLÁSSICO: O ROMANCE POLICIAL DE ENIGMA	26
3.1 SEGUIDORES E INOVADORES: A CONSOLIDAÇÃO DO CÂNONE.....	43
4 A RUPTURA E O NOVO CÂNONE: O ROMANCE POLICIAL <i>NOIR</i>	51
5 A RENOVAÇÃO E A FUSÃO DOS CÂNONES: O ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO	64
6 O ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO: INTERTEXTUALIDADES E LEITURAS	76
6.1 NA “PISTA” DO CÂNONE CLÁSSICO E DE “OUTRAS PISTAS” EM RONNIE WELLS.....	89
6.2 A PERMANÊNCIA DO POLICIAL <i>NOIR</i> EM BELLOTTO.....	103
6.3 A FUSÃO DOS CÂNONES EM GARCIA-ROZA.....	114
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
8 FONTES BIBLIOGRÁFICAS	146

1 PRÓLOGO: PISTAS E INDÍCIOS

“O romance policial (...) é a primeira e única forma de literatura popular na qual se expressa algum sentido poético da vida moderna.”

G.K. Chesterton

Partilho a fascinação pelo romance policial com milhares de pessoas espalhadas pelo mundo, todas compondo uma confraria de leitores fiéis. Essa atração pelo gênero é, de certa forma, justificada pelo pensamento de Gilberto K. Chesterton, que serve de epígrafe a essa unidade e que ressalta uma das características fundamentais do romance policial: refletir a poesia do mundo que conhecemos e no qual vivemos. De fato, a literatura policial, especialmente a contemporânea, além de constituir-se em entretenimento, apresenta-se, em suas melhores expressões, como uma radiografia da chamada vida moderna, tão eficaz em seu projeto como quaisquer das melhores páginas da literatura ocidental.

As referências ao “fascínio” do romance policial são múltiplas na fortuna crítica do gênero, destacando-se as palavras de Roger Callois:

Ele reúne as seduções do conto que se escuta passivamente e as da pesquisa em que se toma uma parte ativa. Acorda toda espécie de emoções e, singularmente, as mais fáceis de fazer nascer, as que respondem aos instintos elementares, mas excita ao mesmo tempo a inteligência que domina e unifica. Ele encanta, cativa, repousa, dando a impressão de progresso, de esforço recompensado, de trabalho fecundo¹.

¹ CALLOIS, R. La novela policial. In: *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942. p.59.

Ao refletir sobre a natureza dessa narrativa ficcional, Sergei Eisenstein aponta duas particularidades constitutivas: ele é “o gênero em que os meios de comunicação se sobressaem ao máximo” e a “forma mais aberta do ‘slogan’ fundamental da sociedade burguesa sobre a propriedade”¹. Daí decorre a definição da narrativa policial como a literatura da propriedade. Segundo o ensaísta Mempo Giardinelli, a afirmativa do cineasta de *Outubro e Couraçado Potemkin* é pertinente à estética do romance policial do século XIX e início do século XX, até Hammett. A partir de então torna-se a “literatura da destruição da propriedade e do seu questionamento social”².

Assim, o romance policial, produto da Modernidade e marca da estética moderna, foi e continua sendo um “fazer artístico” de produção constante e de tiragens e vendas expressivas. Em uma reportagem publicada no Caderno Especial de *O Estado de São Paulo*, no dia 8 de novembro de 1998, intitulada “O Retorno da Dama do Crime”, é atribuída a Agatha Christie a autoria de mais de oitenta títulos, traduzidos para quarenta e cinco idiomas, só perdendo em vendas para as peças de William Shakespeare e as narrativas da Bíblia. E o sucesso da autora permanece nas constantes reedições de seus textos, ao contrário da sua demonstração de pouca perspicácia ao “prever”, em várias entrevistas, que estaria olvidada dez anos após sua morte. Persiste, ainda, a atração dessas narrativas escritas ao longo de uma vida.

Vale lembrar que esse gênero cria um tipo especial de leitor, por constituir-se em “perpétuo desafio dedutivo à inteligência e à imaginação”. Dessa maneira, sua característica primordial é possibilitar ao leitor “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”³. Tal afirmação complementa o duplo papel do leitor, apontado por Roger Callois (escutar passivamente e participar da pes-

¹ EISENSTEIN, S. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. In: *Matraga*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.3, n. 4/5, p. 49-50, jan./ago.1988.

² GIARDINELLI, M. *El género negro: ensayos sobre literatura policial*. Córdoba: Op Oloop, 1996. p. 48.

³ GUBERN, R. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. In: *Matraga*, op. cit. p. 44-48.

quisa). É possível, ainda, ver nesse leitor um aliado do narrador na investigação, pelo estabelecimento de uma espécie de pacto, de parceria, em que ambos “jogam” contra o criminoso: o primeiro, no decorrer do processo de leitura; o segundo, no processo da narração.

Sob outro ângulo teórico, é válido procurar identificar a natureza das relações da narrativa policial com outras áreas do conhecimento, capazes de despertar o interesse na elaboração de estudos relativos ao tema em sociólogos e psicanalistas, além de críticos literários. Entre os estudiosos da narrativa policial citados neste trabalho, destacam-se os ensaístas Roger Callois, Roland Barthes e Umberto Eco. Vale lembrar que se trata apenas de uma ficção cujos limites, porém, vão além do campo puramente literário, baseando-se em algumas particularidades do mundo real como seus fundamentos na crônica policial, sua base no raciocínio lógico, seu compromisso com a função social, e, sobretudo, com a verossimilhança.

Por que tantos escritores, de Poe a Borges, da denominada “alta literatura”, inscrevem-se nos quadros de autores dessa modalidade ficcional? A maioria dos pesquisadores assinala que o romance policial nasceu de “uma atmosfera de encantamento”, permanecendo como “o gênero preferido de uma elite de intelectuais e escritores por trinta anos”⁴. Essa preferência mantém-se até os dias atuais. As sucessivas edições de séries policiais apontam que o público leitor foi ampliado, assim como o foi a inscrição de intelectuais e escritores de outros gêneros na produção e crítica de narrativas policiais. Serve de exemplo Jorge Luis Borges, que foi leitor e escritor do gênero policial, além de ser um dos mais renomados críticos, ensaístas, contistas e romancistas do século XX.

Idêntico questionamento pode ser feito em relação ao interesse dos críticos pelo gênero. Para Daniel Link, a resposta funda-se no fato de o romance policial ser a ficção que “preserva a ambigüidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável a partir do jogo dos signos e de seus significados”. Situa o caráter problemático dessa narrativa: “Uma ficção que pareceria servir

⁴ NARCEJAC, T. Une machine à lire. Le roman policier. In: *Matraga*, op.cit. p.15.

para despojar as classes populares de seus próprios heróis ao instaurar a esfera autônoma (e apolítica) do delito”⁵.

Mesmo com a popularidade adquirida junto ao público, a narrativa policial foi considerada durante muito tempo como um gênero “menor”, um subgênero, uma espécie de filho ilegítimo da alta literatura. Em contrapartida, é apontada como o gênero de maior aceitação popular no Ocidente. E se, por um lado, sabe-se que a quantidade não é medida de qualidade, por outro lado, afirma-se como Mempo Giardinelli que na literatura policial, em suas melhores expressões, encontra-se tanta qualidade como em qualquer outro gênero literário⁶. Thomas Narcejac, ao abordar a gênese do gênero policial, assinala que no início do século XIX estava “longe de ser considerado como menor”, pois permitia a abertura de um caminho não explorado, fazendo a ciência enriquecer a literatura e trabalhar para o consumo⁷. Esse último aspecto é confirmado por Rainer Rochitz que considera o romance policial clássico “um gênero *kitsch* precursor da indústria cultural”⁸. Ao negar a separação dos gêneros, sobretudo em “maior” e “menor”, Gramsci explica a difusão da narrativa policial por razões práticas e culturais (políticas e morais) idênticas que conduzem à difusão da narrativa literária⁹.

É importante ressaltar que ao romance foi atribuída, também, durante algum tempo, a pecha de “menor”. Bakhtin, ao mapeá-lo em paralelo aos chamados gêneros “inferiores” da literatura grega, assemelhado ao gênero sério-cômico, em particular a sátira menipéia¹⁰, assinala que sua história ocorre à margem da história literária tradicional¹¹. Porém, ultrapassando o estigma de

⁵ LINK, D. El juego silencioso de los cautos In: LINK, D. (Org) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992. p. 5.

⁶ GIARDINELLI, M., op.cit. p. 7- 8.

⁷ NARCEJAC, T. Reflexões sobre o romance policial. In: *Matraga*, op.cit, p. 13.

⁸ ROCHLITZ, R. Le roman policier. Critique de la politique. In: *Matraga*, op. cit. p. 16.

⁹ GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.120.

¹⁰ O Dicionário Oxford define as *Satirae Menippeae* como uma “mistura de prosa e verso, algumas delas em diálogo ou forma semidramática” e um esboço crítico da vida cotidiana, incluindo uma “grande variedade de assuntos, e temperadas com jocosidade”. (HARVEY, P. Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.p. 509)

¹¹ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1977. p.399-400.

marginalidade, o romance, nele incluído o policial, continua a atrair autores, leitores e críticos.

Ao responder a indagação sobre a essência do romance policial, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares destacam ser uma das poucas invenções literárias do nosso tempo, que requer uma construção com “engenho e arte” capaz de profetizar seu desenlace por múltiplas e constantes evidências. Quanto à estrutura narrativa, assinalam a necessidade da unidade de ação, do personagem, do espaço e tempo por serem elementos fundamentais desse gênero¹². Com relação à autoria, destacam ser uma forma de ficção que exige dos escritores maior rigor na construção, de modo a não possibilitar o detalhe ocioso, e nem os alongamentos discursivos. E, quanto ao leitor, essa ficção exige maior participação, uma certa cumplicidade com o narrador na resolução do mistério. Advertem, com humor, que alguns críticos negam ao gênero policial a participação na hierarquia literária “somente porque lhe falta o prestígio do tédio”¹³.

Além do “fascínio” exercido sobre autores, leitores e críticos, uma face teórica dessa problemática configura-se na categorização tradicional dessa narrativa em romance policial de enigma e romance policial *noir*. Outro aspecto teórico da mesma problemática refere-se às considerações sobre construção¹⁴, observância e alteração dos cânones clássicos, ocorridos na Modernidade. A problemática estende-se, também, às questões de ruptura com esses modelos, na definição e consolidação do policial *noir* ocorrida sob a influência estética da década de 30, nos Estados Unidos. Contudo, a dificuldade maior desse quadro classificatório não está em verificar com perspicácia a existência de limites entre o *enigma* e o *noir*, nem em estabelecer, com precisão, a demarcação desses limites; porém, em admitir que, nas três últimas décadas do século

¹² Alguns autores assinalam a semelhança de estrutura narrativa entre a tragédia na visão aristotélica e a narrativa policial.

¹³ BORGES, J. L.; CASARES, A. B. Que es el género policial? In: LAFORGUE, J.; RIVERA B. J. (Org.) *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996. p.249-250.

¹⁴ A palavra “construção” está sendo usada no sentido radical de dar estrutura, de organizar e de arquitetar.

XX, a estética pós-moderna passa a ignorar e ultrapassar essas fronteiras, ao instaurar a fusão das duas categorias, o romance policial contemporâneo.

Foi o fascínio já confesso por esse gênero que me levou a elegê-lo como ponto de partida do anteprojeto de pesquisa para o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao saber que a Professora Odília Carreirão Ortiga, Orientadora no Programa de Pós Graduação em Literatura, estava iniciando uma pesquisa sobre a narrativa policial, articulei-me com ela no sentido de inscrever-me no supracitado Programa. O anteprojeto *Bellini e Espinosa: o romance policial brasileiro contemporâneo* tinha como objetivos fazer uma leitura estético-cultural do romance policial contemporâneo brasileiro e estabelecer um estudo comparativo entre o detetive-herói do romance policial clássico e o detetive anti-herói do romance policial contemporâneo, em particular, na literatura brasileira. O *corpus* da pesquisa era composto por *Beilini e o demônio*, de Tony Bellotto, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Ao ser admitida no Programa de Pós-Graduação, iniciei a pesquisa com leituras de textos ficcionais e teóricos que findaram por desenhar uma nova proposta de trabalho, com um outro referencial teórico, incidindo agora nos processos narrativos. Abandonei a idéia inicial, por compreender que o detetive (herói ou anti-herói) é apenas um dos elementos de construção do romance policial. Assim, ao abordar a estrutura narrativa desse gênero, o novo desenho da pesquisa firma-se pouco a pouco, configurando a presente dissertação.

Esclarecimentos prévios fazem-se necessários quanto ao título e ao subtítulo do trabalho que ora se consubstancia como dissertação: POÉTICA DO MISTÉRIO E RETÓRICA DA VIOLÊNCIA NO ROMANCE POLICIAL: CÂNONES, RUPTURA E FUSÃO ¹⁵. As três últimas expressões complementares ao

¹⁵ A palavra "poética", aliada ao termo "mistério", está aqui usada para simbolizar a característica principal do romance policial, mais evidente em seus primórdios. Já a palavra "retórica", complementada pela expressão "violência", enfatiza as transformações estruturais e temáticas sofridas pelo gênero no início do século XX. Convém esclarecer, também, que a pala-

título – cânones, ruptura e fusão – servem de ícones às categorias aqui estabelecidas para organizar a leitura textual do romance policial europeu e norte-americano. O título manifesta, assim, os pilares de construção e modificação, nos séculos XIX e XX, do romance policial, cujo fazer artístico funda-se em um mistério a ser resolvido e cujo discurso narrativo eixa-se na violência de um crime ou na soma de ambos.

Outro esclarecimento sobre o título diz respeito à denominação “romance policial”. Segundo o crítico literário José F. Coimério ¹⁶, esse gênero, de origem essencialmente anglo-saxônica, pode receber em inglês as denominações de *detective story*, *detective novel*, ou *detective fiction*, todas elas enfatizando a importância da participação no enredo do detetive privado ou investigador diletante. Na França, é adotada a terminologia *roman policier*, talvez como uma forma de sublinhar, diferentemente da tradição anglo-saxônica, a ocorrência da investigação criminal sob a responsabilidade da polícia oficial, como ocorre nos textos de Vidocq, Gaboriau e Simenon. Convém esclarecer que no Brasil, talvez por influência da tradição latina, adota-se a terminologia francesa. Daí a opção, no presente trabalho, pelo uso da nomenclatura “romance policial”, com suas variantes, “relato policial” ou “narrativa policial”, mesmo que a figura do policial não se faça presente como personagem da história enfocada. Enfatizo que os termos referidos não designam somente, como o nome pode indicar, histórias protagonizadas por policiais, porém, narrativas de crimes e investigações, nas quais podem estar envolvidos um policial, um detetive privado ou um investigador diletante.

vra “cânone” é utilizada com dupla carga semântica: tanto se refere aos autores clássicos do gênero quanto aos elementos componentes da estrutura narrativa do policial tradicional e contemporâneo. O termo “ruptura” não é aplicado no sentido radical, mas representa a consolidação de um novo cânone, o *noir*. Por outro lado, usa-se a palavra “fusão” para ilustrar o momento atual, pós-moderno, do romance policial, que derruba as fronteiras entre o clássico e o *noir*, em um processo de fundir elementos, renovando o cânone do policial.

¹⁶ COLMÉRIO, F. J. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Antropos, 1994. p. 53-54.

O subtítulo – *Intertextualidades e leituras em Dick Peter, Bellini e Espinosa* – busca expressar os procedimentos de transposição dos modelos norte-americanos e europeus para o romance policial no Brasil, representado pelas personagens detetives – Dick Peter, Remo Beilini e Espinosa –, atuantes nos textos que compõem o corpo de leitura da pesquisa na literatura brasileira: *O enigma do automóvel de prata*, de Ronnie Wells, *Bellini e o demônio*, de Tony Bellotto, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Tão interessante quanto as questões acima apontadas desenha-se a problemática da intertextualidade¹⁷ dos modelos estrangeiros na literatura policial brasileira, termo aqui utilizado em sentido restrito, equivalendo a transposição de elementos narrativos de um texto para outro texto do mesmo gênero, em época, espaço e cultura diferentes.

Para encaminhar a discussão da problemática da intertextualidade, cabe fazer algumas indagações prévias sobre as possíveis categorias do gênero policial e alterações dos cânones. Quais os autores “canônicos” de cada um dos momentos ou categorias estabelecidos para a leitura textual? Como se processa a intertextualidade entre os cânones de cada momento? Em que dimensão a literatura policial brasileira acompanha os cânones e as modificações das narrativas modelares do gênero europeu e norte-americano? Como se processam as transposições e adaptações dos modelos importados?

De certa forma, serão essas as indagações que irão nortear o caminho das leituras que constituem o *corpus* da dissertação. Assim, buscando responder os questionamentos acima formulados, constata-se que o leque das indagações apresenta outras possibilidades de investigações sobre as quais serão tecidas considerações e reflexões na conclusão deste trabalho.

¹⁷ A palavra “intertextualidade” é adaptada da noção definida por Júlia Kristeva, a quem se deve, segundo a maioria dos críticos, a invenção do termo. Baseando-se em Kristeva, Leyla Perrone-Moisés, no ensaio *A intertextualidade crítica*, afirma que a intertextualidade designa não uma soma de textos, mas o trabalho de absorção e transformação de vários textos por um texto. (PERRONE-MOISÉS, L. *A intertextualidade crítica*. In: *Poétique*, n. 27, Coimbra: Almedina, 1979. p. 210)

Pelo exposto, evidencia-se a intencionalidade do trabalho de destacar os cânones – autores e textos – do romance policial europeu e norte-americano, e de efetuar a leitura da transposição e adaptação desses modelos à narrativa policial brasileira.

Precedem a leitura dos textos que constituem o *corpus* desta dissertação algumas considerações sobre o romance policial, antecedidas pelo perfil do romance em geral. Na seqüência, busca-se evidenciar a construção do cânone do romance policial clássico através das narrativas de Poe e Doyle, contemplando as alterações efetuadas pelos seguidores e inovadores do policial de enigma. Na unidade seguinte, abordam-se os textos significativos da ruptura com o clássico no romance *noir* de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, expressando, respectivamente, a renovação do modelo clássico e a consolidação do novo cânone. A quinta unidade é dedicada ao romance policial contemporâneo de traços ambivalentes, que funde feições do clássico e do *noir*, referenciado pelo texto de Vázquez Montalbán. A leitura de romances representativos do gênero policial brasileiro é tema da penúltima unidade que enfoca a intertextualidade das narrativas modelares européias e norte-americanas na transposição e adaptação à nossa literatura, de acordo com os textos já identificados, constitutivos do *corpus*. A última unidade consubstancia-se nas considerações sobre a construção dos cânones e no resultado do confronto da leitura dos textos modelares do enigma e do *noir* e da fusão deles na contemporaneidade, com os romances representativos desses momentos do gênero policial na literatura brasileira. Porém, a questão não se encerra nessas considerações, nesses questionamentos e nessas reflexões, mas abre espaço para o diálogo das vozes teóricas e críticas com as leituras textuais.

Está explícita, em toda a pesquisa, a preocupação de situar os autores em sua época histórica e os romances escolhidos para a leitura textual em cada um dos “momentos” aqui estabelecidos para categorizar o gênero policial. Pode-se argumentar que os autores que serão citados e os textos enfocados, alguns, por sua originalidade, vão além dos limites de cada categoria, questionando e rompendo com os cânones. Esse fato, que à primeira vista parece de-

sautorizar a proposta de leitura, é o desafio que se almeja superar, pois o percurso de formação de quaisquer dos momentos é menos linear do que se poderia supor de início. Cabe, em decorrência, relativizar ao longo do trabalho o sentido de “unidade” de cada uma das categorias. Não se pretende propor hipóteses interpretativas originais ou polêmicas, porém apresentar as características mais centrais da tradição e renovação do gênero policial. Os autores e os textos escolhidos para constituírem o *corpus* refletem, também, o interesse e o conhecimento de cunho pessoal.

Os perigos de estabelecer os modelos narrativos do gênero policial podem ser apresentados como outro óbice a esta pesquisa. Porém, a natureza de um trabalho acadêmico como este demanda a prudência de estabelecer recortes necessários e a coragem de se aventurar em novas hipóteses e de traçar caminhos inéditos, ainda que isto implique a possibilidade de cometer o “crime” de buscar cânones da narrativa policial tanto na Modernidade como na Pós-Modernidade. A audácia maior reside na tentativa de estabelecer os cânones no romance policial contemporâneo, considerando que é um gênero ainda em formação.

2 SOBRE O ROMANCE POLICIAL

“Só o romance em sua completa maturidade, tendo interpretado e re-interpretado toda a gama dos temas humanos, podia pregar o novo evangelho da paixão do homem pelo seu próprio destino.”

Hanna Arendt

O romance policial como gênero funda-se em um ato de narrar. Em seu sentido amplo, o narrar tem raízes na trajetória do homem na Terra, inserindo-se, assim, na história da humanidade. Destacam-se na cultura arcaica e clássica da Grécia várias espécies de narrativas: épica, filosófica, historiográfica e dramática. A primordial, pela importância e antecedência cronológica, é a épica, manifesta nas epopeias, *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero. Ao focar a guerra de Tróia, a primeira confirma a força conquistadora dos helenos. E a segunda representa o espírito aventureiro dos gregos, no relato do regresso de Ulisses a Ítaca. Pouco mais tarde, surge outra espécie do narrar em Hesíodo, o filosófico-didático, em *Os trabalhos e os dias*, que enfoca o cotidiano dos trabalhadores do campo na Grécia. Em vertente ideológica diferenciada segue-se a narrativa de cunho historiográfico representada pelos textos de Heródoto. E, no período clássico, registra-se mais outra narrativa – a dramática – com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes na tragédia, e com Aristófanes e Menandro na comédia.

Ainda na cultura clássica grega, o enquadramento teórico do narrar como fazer artístico encontra-se na *Poética* de Aristóteles. Ele assinala que “o

imitar é congênito no homem”¹⁸ e reconhece a diferença entre as espécies de poesia, conforme a maneira de imitar: a narrativa, a mista e a dramática. Diferencia o *narrar épico*, efetuado pelo narrador, do *dramático*, efetuado diretamente pelos atores ¹⁹.

Contudo, as modernas teorias da narrativa consideram esse ato de uma forma mais ampla, englobando as manifestações de todos os gêneros clássicos: épico, lírico e dramático. Assim, ao discorrer sobre a infinidade, a multiplicidade e a variedade prodigiosa do narrar, Roland Barthes afirma que toda matéria é boa para o homem lhe confiar suas narrativas:

...a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, no romance, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na *comédia*, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. ²⁰

Barthes reafirma que a literatura narrativa escrita acumula fontes inesgotáveis da oralidade: histórias contadas de geração em geração; fatos míticos, fantasiosos ou lendários; feitos guerreiros e canções de gesta, entre outras. Mas a maioria dos estudiosos da literatura assinala que, por causa do declínio da poesia épica, ocorrido no início do século XVIII, a ficção em prosa passa a adquirir o estatuto de gênero literário. Para alguns autores, a epopéia cede lugar a uma forma artística, o romance, que se torna, então, expressão dos anseios da nascente burguesia.

Esses argumentos abrem espaço para outros aspectos: o primeiro, amplo e controverso, configura-se no mapeamento de antecedentes históricos do romance. Bournneuf e Ouellet consideram os livros sagrados da Índia, a *Bíblia* e os contos de *As mil e uma noites* como os antepassados do romance, uma

¹⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, IV, 13, p.243.

¹⁹ *Ibid.*, III, 10, p.242.

²⁰ BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 19-20.

vez que se constituem em narrativa²¹. Bakhtin assinala, como possíveis antecessores do romance, o *Satiricon*, de Petrônio, e o *Asno de ouro*, de Apuleio, produzidos na literatura latina²². Para outros autores, o romance tem antecedentes nas novelas de cavalaria da Idade Média e nos “romances góticos” surgidos no fim do século XVIII.

Outro aspecto da mesma problemática diz respeito à popularidade dessa narrativa, pois, apesar de ter-se tornado popular, o romance é considerado uma produção menor até o século XVII. Entretanto, torna-se um gênero literário de maior importância no século XVIII, graças às novelas do pré-romantismo inglês e francês. Em virtude de a liderança intelectual no século XVIII ser assumida pela Inglaterra, o romance, como o entendemos hoje, pode ser considerado originário desse país e identificado com a revolução romântica. A literatura não mais se destina a um pequeno círculo de pessoas letradas, mas à classe média, ávida de ver traduzidos em forma de arte seus problemas existenciais e suas lutas e aspirações²³. O mundo dessa narrativa passa a ser restrito à vida doméstico-familiar da burguesia; seus motivos estão ligados aos destinos de homens comuns, nem vilões, nem heróis. A temática é tão variada quanto a vida. O romance transforma-se, a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. Já na segunda metade do século XX, em particular da década de 80, tornam-se temerárias quaisquer tentativas de definir o romance, pela extrema maleabilidade de forma e ausência de fronteiras com os demais gêneros.

Entre os teóricos do romance, destaca-se Mikhail Bakhtin, que considera de início o envelhecimento da maioria dos gêneros literários. No entanto, o romance é “o único gênero por se constituir e ainda inacabado”, pois sua estrutura narrativa “está longe de ser consolidada”. Bakhtin o concebe inserindo-o em uma moldura muito ampla. Ele afirma que, em determinadas épocas, os gêneros completavam-se uns aos outros, formando uma “entidade orgânica”. O romance não participava dessa entidade, mas levava uma vida à parte da

²¹ BOURNNEUF, R.; OURLLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p.17.

²² BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 234.

²³ HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.523.

“grande literatura”.²⁴ Contudo, é o gênero literário que melhor permite a radiografia de uma sociedade em determinado tempo, pois reflete de forma mais fidedigna que os outros gêneros as mudanças da própria sociedade. Uma vertente da categoria crítica bakhtiniana, fundamentadora de sua visão do romance, é a “carnavalização”, denominação dada à transposição para a arte do espírito do carnaval, que ocasiona a subversão do discurso “oficial” e a liberação da censura.

Na teoria desse gênero, um outro aspecto controvertido diz respeito às tentativas de estabelecer uma tipologia. Bakhtin classifica o romance do ponto de vista histórico, baseando-se nos princípios da imagem do herói principal, em romance de viagem, provas, biográfico e educação ou formação.²⁵ Segundo Bakhtin, nunca houve uma forma pura dessas categorias.²⁶ Classificação diferente é fornecida por Wolfgang Kayser,²⁷ ao considerar três tipos fundamentais de romance: de ação ou de acontecimento, de personagem e de espaço. Faz-se importante apontar que as clássicas tipologias do romance não contemplam o policial. Diante da classificação de Bakhtin é possível enquadrar o policial como romance de provas, e da tipologia de Wolfgang Kayser, como romance de ação ou de acontecimento.

Aqui estão registrados alguns fragmentos da historiografia e da teoria do romance. A opção pelos aspectos historiográficos deve-se ao entendimento de que a história do romance policial está contida na história desse gênero. Em suas origens, o romance policial parece confundir-se com o romance de aventuras que, durante longo tempo, domina a Literatura Ocidental e seduz leitores ainda na atualidade. O século XIX faz surgir e desenvolver-se o romance, em especial o de aventuras, que traça sua trajetória ascendente paralela à do declínio da epopéia e da tragédia, e exprime a nova paixão do homem pelo próprio destino. Personagens lendárias – como *Robin Hood*, *Rei Artur* e os Cava-

²⁴ BAKHTIN, M., op.cit. p. 397 – 399.

²⁵ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 223.

²⁶ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*, p. 235-237.

²⁷ KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária* (Introdução à Ciência da Literatura). Coimbra: Arménio Amado, 1970. v. 2, p. 263 – 272.

leiros da Távola Redonda – participam das peripécias desse gênero literário. Personagens ficcionais – como *Ivanhoé*, de Walter Scott; *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano; os *Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; e *Peri*, de José de Alencar, entre outros – seguem em seus feitos o modelo dos heróis lendários e dos heróis das novelas de cavalaria, passando a ser modeladores das personagens de uma outra construção ficcional, o romance policial. Nas aventuras, os heróis – lendários e ficcionais – enfrentam a luta do Bem contra o Mal, com a vitória definitiva do Bem, conquistada por eles²⁸. Daí decorre um certo caráter moralizante e pedagógico, típico dessas narrativas e do *ethos* de seus heróis.²⁹ Assim, é quase consenso entre os estudiosos do gênero ficcional a confirmação de ser o romance policial derivado da literatura de caráter popular, especialmente do romance de aventuras. A popularidade dessa espécie narrativa parece repousar na circunstância de grande parte da burguesia compartilhar com o povo de um sentimento de indignação contra a arbitrariedade de governos tirânicos, emblematizado na ação de rebeldia dos “bons bandidos”. Pode-se até questionar a postura dos “bons bandidos”, mas não se pode ignorar que autores e leitores, na possível revolta frente a ordem social injusta e desumana, imortalizem-nos em textos literários, tanto pela escritura quanto pela leitura de sucessivas gerações.

Paralelas a essa narrativa destinada a um público mais seletivo, surgem outras espécies literárias de apelo popular: os romances-folhetins, que os jornais publicavam seriadamente em seus rodapés, os volantes lidos e vendidos nos mercados, as crônicas populares como o *Newgate Calendar* e o melodrama popular, encenado nos teatros de Paris do *Boulevard du Temple*. Nessas histórias, os malfeitores, proscritos que se recusam a executar um trabalho honesto numa comunidade, podem ser redimidos se adotarem os valores da sociedade cristã. O castigo recebido na ficção apresenta caráter pedagógico e exemplar para os leitores, de maneira a incutir determinados valores à comunidade onde os romances estão inseridos. Constata-se, ainda, que a sociedade

²⁸ ECO, U. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo : Perspectiva, 1991. p. 80-81.

²⁹ HAUSER, A., op.cit. p. 540.

representada nessas ficções possui mecanismos adequados para lidar com os criminosos, não necessitando de investigador, detetive particular ou policial³⁰.

Contudo, no século XIX, o crescimento das cidades industriais faz surgir os criminosos profissionais até então desconhecidos. Paralelo a esse fato, dá-se a afluência, às grandes metrópoles, de enorme contingente de camponeses sem terra que passam a trabalhar nas fábricas e a viver em condições miseráveis. Em decorrência, constata-se um aumento da criminalidade nos centros urbanos, fato explorado pelos jornais populares de grande tiragem³¹. Algumas seções desses periódicos noticiam o chamado “fato diverso”, constituído de dramas individuais ou crimes inexplicáveis e misteriosos³². Por outro lado, o “justiceiro” já não é mais considerado um “bom bandido” e passa a ser encarado como um inimigo da sociedade. A criação do Poder Judiciário solidifica a idéia de que o crime é uma infração às leis do Estado e que os “justiceiros” ou os “vingadores” são, agora, inimigos públicos³³. Não mais se observa a luta entre o povo oprimido e a tirania, adverte Gramsci, mas tão-somente a luta entre a delinqüência profissional e as forças de ordem legal³⁴.

O crescimento da criminalidade nas grandes cidades motiva o interesse dos escritores pelos crimes e faz surgir uma literatura especializada em explorá-los. Em 1827, Thomas De Quincey³⁵ escreve *Do assassinato como uma das belas artes*, de forma às vezes bem humorada, às vezes assustadora, propondo uma reflexão sobre as delícias do assassinato, ao analisar uma série de crimes, os possíveis e os reais, e o fascínio do homem por esse ato de violência. Semelhantemente a Edgar A. Poe, manifesta uma grande paixão pela psicologia e anatomia do crime.

³⁰ MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988. p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

³² A origem do romance policial, segundo alguns autores, funda-se na crônica denominada fato diverso.

³³ REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 15-16.

³⁴ GRAMSCI, A., *op.cit.* p. 118.

³⁵ O escritor inglês Thomas De Quincey, cujos biógrafos assinalam sempre o fato de ter sido um contumaz consumidor de ópio, viveu em Manchester e Edimburgo entre 1785 e 1859. O romance policial negro, que surge nos Estados Unidos nos anos 20, foi grandemente influenciado por ele. (GIARDINELLI, M., *op.cit.* p. 12).

Tudo neste mundo apresenta duas asas. O assassinato, por exemplo, pode ser tomado por sua asa moral (como acontece, geralmente, no púlpito e no Old Bailey); e esse, confesso, é o seu lado fraco; ou pode ser tratado esteticamente, como os alemães o dizem – ou seja, com relação ao bom gosto.³⁶

Giardinelli entende que De Quincey escreve esse trabalho como um exercício de erudição e humor e não como uma proposta séria. Seus argumentos incitam a uma revisão da moral puritana da época em que vive, atacando também “o moralismo e a hipocrisia da sociedade moderna com um extraordinário sentido antecipatório porque crê que, na realidade, a moral se constitui e se define a partir das transgressões”³⁷. De Quincey abre, desta forma, o caminho para Edgar Allan Poe, Conan Doyle e tantos autores que se dedicam a esse gênero literário, passando por Dashiell Hammett e chegando a escritores contemporâneos do romance policial, como Vázquez Montalbán.

Curiosamente, os primeiros romances policiais não aparecem protagonizados pela polícia – o que seria lógico, já que a *Scotiand Yard* e a *Sureté* acabam de ser criadas nessa época. Ao contrário, as personagens principais desses romances são detetives não profissionais, diletantes que, mediante a inteligência, descobrem os criminosos. É importante registrar que, no século XIX, além de impor-se como literatura de entretenimento, o romance policial reflete o medo da burguesia ao poder crescente do proletariado que ameaça a situação privilegiada daquela classe social, conforme pontua Juan Madri.³⁸ Também reflete a desconfiança que a burguesia e a antiga aristocracia depositam na polícia e no sistema jurídico, criado em parte por elas mesmas, para defendê-las da desordem social, ou seja, dos delitos e dos delinquentes (e, por extensão, do proletariado).³⁹

³⁶ DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Porto Alegre: LP&M, 1985. p. 9.

³⁷ GIARDINELLI, M., op.cit. p. 12-13.

³⁸ O professor Juan Madri analisa a mudança fundamental sofrida pelo romance popular, que deixou de ser uma literatura didática e tornou-se uma literatura de entretenimento. Isso se deu por que, com o aumento da população e a transformação das cidades em grandes metrópoles, parte da classe trabalhadora melhorou seu nível de vida e dispôs de tempo livre. Assim, criou-se a demanda de uma literatura do ócio. (MADRI, J. *Sociedad urbana y novela policiaca*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 15).

³⁹ MADRI, J., op.cit. p. 15-17.

Entre os autores que abordam o romance policial, Gramsci vê ligação entre a origem do romance policial e a literatura sobre “julgamentos célebres”, citando a obra francesa *Causes Cèlebres* como inspiradora de outras obras semelhantes, ao ser traduzida para outros idiomas⁴⁰. Comenta, também, o interesse do público a respeito da atividade judiciária e enfatiza a alteração do sentimento popular em face do aparato da justiça e do delinqüente. Por influência do Romantismo, o grande delinqüente foi freqüentemente representado como superior ao aparato judicial, ou mesmo como “o justiceiro” ou o vingador. Mais tarde, o povo transfere sua simpatia pelos marginais para os representantes da lei – fato que se reflete na literatura policial⁴¹.

Na obra *Vigiar e punir*, Michael Foucault enfoca a utilização de delinqüentes pela polícia, no século XIX, sob a forma de denunciadores e espões. Observa-se, assim, que a criminalidade se torna uma das engrenagens do poder. A figura de Eugène François Vidocq é um exemplo disso. Suas *memórias*⁴² publicadas em 1828 destacam o marginal que, preso e alforriado, é feito informante e depois transforma-se em chefe da polícia francesa, a Sureté. De acordo com Foucault, “Vidocq marca o momento em que a delinqüência, destacada das outras ilegalidades, é investida pelo poder, e voltada para o outro lado”. Opera-se, assim, “a acoplagem direta e institucional” da autoridade com a marginalidade.⁴³ Também Émile Gaboriau contribui para a reabilitação do policial, ao criar a figura de *Monsieur Lecocq*, agente da Sureté que baseia suas investigações no empirismo e no racionalismo⁴⁴.

⁴⁰ GRAMSCI, A., op.cit. p. 118. Comungando o mesmo ponto de vista, Diaz comenta que na Inglaterra no séc. XIX é publicado periodicamente o *Newgate Calendar*, o diário da prisão de *Newgate*, onde é relatado o histórico da vida dos presos e sua detenção. (DIAZ, C. E. *La novela policíaca: síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo, 1987. p. 15).

⁴¹ Ibid., p. 119.

⁴² Para alguns historiadores, Vidocq é o primeiro autor do gênero que teve suas *memórias* publicadas. Fascinado por esse policial e sua carreira, Honoré de Balzac tornou-se seu amigo e o utilizou como personagem (com o nome de Vautrin) em diversos romances. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p.461).

⁴³ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 233-235.

⁴⁴ DIAZ, C.E., op.cit. p. 110.

Ao refletir sobre outro aspecto polêmico – a origem do gênero – Borges afirma que Edgar A. Poe cria o relato policial e, depois, o leitor de ficção policial⁴⁵. Como ele, os autores de romances policiais instigam a inteligência e imaginação de seus leitores, propondo-lhes desafios. A natureza desses desafios, segundo Román Gubern, funda-se “na rigorosa racionalidade da intriga e de seus incidentes”, o que permite ao leitor descobrir o criminoso “por seus próprios meios”⁴⁶.

Por outro lado, o público leitor desse gênero de entretenimento é fruto da Revolução Industrial e do crescimento desmedido dos centros urbanos. Em consequência, a ação do romance policial ocorre, com raras exceções, nas metrópoles. As fachadas das construções urbanas, os labirintos de ruas e de vielas, e as grandes concentrações humanas configuram-se em cenários constantes das narrativas policiais, tanto nas tradicionais quanto nas contemporâneas. É interessante observar que a ação do romance policial e do romance de aventuras, no primeiro momento histórico dessas narrativas, ocorre em espaços geográficos distantes. O romance de aventuras privilegia as selvas africanas e as terras longínquas do Oriente, e o policial, escrito na América, privilegia as grandes cidades européias, em particular, Paris. Entretanto, as terras de além-mar, com suas florestas fascinantes são, no fundo, ícones do aspecto selvagem das grandes cidades surgidas no século XIX, elemento indispensável à narrativa policial.

Em síntese, pode-se afirmar que a narrativa policial é um produto da sociedade industrial do Ocidente, ambientada em países de sistema econômico capitalista⁴⁷. É indubitável que antes da Revolução Industrial o crime foi tema de inúmeras obras literárias, sendo possível encontrá-lo até mesmo na Bíblia. No entanto, esclarece Parga, todas elas carecem da “essencialidade necessá-

⁴⁵ BORGES, J. L. El cuento policial. In: *Borges oral*. Buenos Aires: Emecê/ Editorial de Belgrano, 1997. p. 86.

⁴⁶ GUBERN, R. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. In: *Matraga*, op.cit. p. 44-48.

⁴⁷ Segundo Parga, a narrativa policial é um produto típico da sociedade capitalista, visto basear-se nos princípios democráticos que permitiram o surgimento do detetive particular e a denúncia dos vícios e da corrupção policial. Por outro lado, o capitalismo admite sua autocrítica e possibilita uma civilização do ócio, da qual a novela policial constitui uma manifestação cultural. (PARGA, S. V. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981, p.19).

ria para configurar um romance policial e, sobretudo, lhes falta o sentido de gênero, que somente aparecerá a partir dos relatos de Edgar Allan Poe”⁴⁸. Ao confirmar o pensamento exposto, Juan Madri argumenta que o romance policial é definido pela estrutura da obra, específica e determinada, e que Poe se adianta a seu tempo, tornando-se, por isso, o precursor de um novo gênero⁴⁹.

Os críticos citados nesta unidade são aqueles que traçaram as linhas gerais do perfil teórico do romance policial. Reservaram-se para fundamentar a leitura dos textos aqueles que trataram especificamente de cada momento aqui estabelecido para categorizar o gênero policial.

⁴⁸ PARGA, S.V., op.cit.p. 19.

⁴⁹ MADRI, J., op.cit.p.14. Juan Madri, professor licenciado em história contemporânea, vive em Madri. Além de ensaísta e crítico literário, assina a autoria de inúmeros romances policiais.

3 A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE CLÁSSICO: O ROMANCE POLICIAL DE ENIGMA

“O que é o romance policial senão a apoteose do pensamento analítico na sua forma mais pura?”

Ernest Mandei

Ao tratar das categorias do gênero policial, Todorov toma como ponto de partida o policial clássico, também chamado de romance de enigma, pois a história origina-se em uma situação enigmática a ser desvendada. Esse enfoque é confirmado em Wolfgang Kayser ao ver o romance policial como uma forma magna e afirmar que sob ela existe a forma simples da adivinha ou enigma⁵⁰. Lembra-se que André Jolles definiu a adivinha como a forma simples que “abre tudo ao fechar-se”, cifrada de tal maneira que passa a esconder o que comporta, ou seja, “retém o que contém”⁵¹. Nesse gênero literário, um crime é apresentado como enigma e sob ele o criminoso se esconde. Kayser define enigma como “aquilo que é segredo para um grupo” e sua solução significa o direito de incluir todos no grupo. No romance policial, ao se solucionar o enigma, desvela-se o segredo do mundo dos criminosos e “acaba-se com sua existência à parte”⁵².

De acordo com Ernst Mandei, o enigma, e não o crime ou o assassinato, constitui-se no verdadeiro tema dos primeiros romances policiais. “O problema

⁵⁰ Kayser refere-se, aqui, às formas simples determinadas por A. Jolles. (KAYSER, W., op.cit. p. 248).

⁵¹ JOLLES, A. *Formas simples*: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chist. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 124.

⁵² KAYSER, W., op.cit. p. 248.

é analítico e não social ou jurídico.” A novela policial substitui a intuição e o acaso pela precisão e rigor lógico: combina ficção, raciocínio e inferências lógicas⁵³. Já Juan Madri entende que o policial clássico, assim como o romance, tem suas raízes na narração oral, popular, existente nos meios não urbanos. O conto fantástico e imaginário é substituído por uma literatura na qual a razão desvela o mistério e na qual estão presentes duas das características fundamentais do relato policial: mistério e investigação, onde tudo se explica por meio da razão⁵⁴. A razão e o enigma fazem parte integrante e constitutiva das narrativas de Edgar Allan Poe e de Arthur Conan Doyle.

Parece incontestável a opinião generalizada que atribui a paternidade do romance policial a Edgar Allan Poe, devido as suas três narrações que têm como protagonista o investigador diletante Charles Auguste Dupin: *The murders in the Rue Morgue*, *The mystery of Marie Roget* e *The purloined letter*. Coimério considera que, por sua temática, cenário e atmosfera de mistério e terror, essas narrativas, impregnadas de elementos sobrenaturais e irracionais, ligam-se ao “romance gótico” europeu (Horace Volpone, Mary Shelley) difundido durante o Romantismo. Por outro lado afirma que as narrações policiaescas de Poe se relacionam de uma maneira tangencial com a literatura de temática criminal (as novelas de crime, as *Causes Cèlebres*, os *Newgate Calendars*) cuja ênfase está na exploração dos elementos sensacionalistas em torno do crime e não na luta do racional contra o inexplicável.⁵⁵

Quando, em 1841, Edgar Allan Poe publica *Os assassinatos na rua Morgue*⁵⁶, cria a figura de um detetive amador, Chevalier Charles Auguste Dupin, cujas investigações baseiam-se em rigorosas inferências da lógica e do puro raciocínio.⁵⁷ A ficção de Poe torna o detetive uma personagem simpática, e,

⁵³ MANDEL, E., op.cit. p. 37.

⁵⁴ MADRI, J., op. cit. p. 17.

⁵⁵ COLMÉRIO, J., op.cit. p.31

⁵⁶ Publicado pela primeira vez no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em dezembro de 1841. (POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 65).

⁵⁷ Os estudiosos dessa forma literária consideram *The murders in the rue Morgue* a primeira narrativa policial na história da literatura ocidental. Sua aparição na França ocorre em 1846, cinco anos após sua publicação na *Graham's Magazine* na Filadélfia, em 1841. No artigo *Poe*,

para angariar as boas graças do leitor, o autor não faz dele um detetive profissional, mas um amador que tem um desdém profundo pela polícia e por sua metodologia de trabalho.

Ao propor um novo método de construir o texto literário, Poe⁵⁸ contribui para a fundamentação poética de um diferente gênero de ficção, o romance policial. Para ele, os escritores da nova espécie narrativa não criam em função de um “frenesi sutil ou uma intuição arrebatadora”, mas o texto deve caminhar “passo a passo para sua solução com a precisão e o rigor lógico de um problema matemático”.⁵⁹ A história policial, adverte Poe, não deve ser longa, pois, “se uma obra literária é longa demais para deixar-se ler numa única sessão,” o leitor se priva “do efeito prodigiosamente importante que resulta da unidade de impressão”⁶⁰.

Esse preceito é um dos cânones da estrutura narrativa do romance policial. Vale mencionar, aqui, o axioma expresso por Baudelaire no prefácio a sua tradução de Poe, “de que tudo num poema ou num romance, num soneto como numa novela deve concorrer para o desenlace”⁶¹. Assim, Poe e seus seguidores valorizam a perfeição do raciocínio lógico, colocado a serviço da solução do crime, ao contrário de De Quincey, para quem o mais importante é a perfeição na execução de um assassinato.

As três narrativas policiais de Poe – *Os assassinatos na rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A carta roubada* – são relatadas por um amigo fiel

Paris, 1846: *Le Lettre Pillée*, Uri Eisenzweig historia a trajetória desta narrativa como folhetim em *La Quotidienne* (11,12 e 13 de junho), em *Le Commerce*, em *Démocratie Pacifique* (31 de janeiro de 1847) e as modificações, para atender ao gosto francês, ao texto original em inglês, que foi traduzido (1856) por Baudelaire. (LITTÉRATURE, Paris, n. 49, p. 43-49, fév. 1983).

⁵⁸ Edgar Allan Poe nasceu em Boston, EUA, em 1809, e faleceu em Baltimore, EUA, em 1849. Recebeu educação clássica, mas abandonou tudo pelo jogo e pela bebida. Dedicou-se à literatura para sobreviver. Começou sua carreira literária em Richmond, Virgínia, e mais tarde foi diretor da revista *Southern Literary Messenger*, periódico importante do sul dos EUA. Só depois da morte seu gênio literário foi reconhecido. A produção literária do autor inclui, além da poesia, contos e novelas de mistério e terror. Além disso, destaca-se no gênero narrativo policial de que a maioria das vozes críticas o apontam como sendo o fundador. (ALLEN, H. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, E. *Ficção completa, poesias & ensaios*, p. 30-40).

⁵⁹ POE, E. A., op.cit. p. 911-912.

⁶⁰ Ibid., p.912.

⁶¹ BAUDELAIRE, C. O homem e a obra. In: POE, E.A., op.cit. p. 51.

do protagonista, de cuja nomeação, aparência e idade ou quaisquer outras peculiaridades não se fica informado.⁶² Para o leitor, o narrador é apenas o mediador, o contador da demanda investigadora de Dupin. A peculiaridade da narração de Poe passa a estabelecer outro elemento canônico do romance policial clássico. Esse narrador não é a personagem principal da história, mas o amigo confidente do detetive. Por conta disso, a narração assume aspectos memorialistas. Dessa forma, a narrativa policial abandona o narrador épico, característico do romance realista pós-Balzac, e assume o narrador memorialista. Jorge Luis Borges, ao abordar o conto policial, aponta como elemento tradicional dessa narrativa a figura do “amigo memorialista”, retomada por Conan Doyle após a morte de Poe⁶³. Esse narrador, personagem secundária, despreza indícios reveladores, desapercebe-se das lacunas e elabora as perguntas que o leitor gostaria de fazer, obtendo, no final, as explicações necessárias para esclarecer, a ele e ao leitor, os pontos obscuros da trama. E o detetive sempre apresenta soluções surpreendentes para ambos. Seu discurso é dogmático e as verdades, com base no racionalismo, são apresentadas como absolutas e inquestionáveis.

Os leitores de *Os assassinatos na rua Morgue*⁶⁴ têm o interesse despertado primeiro pelos elementos paratextuais⁶⁵, o título e a epígrafe. O título define-se pelo seu caráter determinante, os crimes e a localização espacial da ocorrência. A epígrafe é um fragmento de uma poesia de Sir Thomas Browne:

⁶²No gênero policial, Poe ainda escreveu *O escaravelho de ouro* (1843), em que a descoberta de um tesouro enterrado deve-se ao cavaleiro William Legrand, tão ágil na arte de deduzir quanto Dupin, e o conto *Tu és o homem* (1844), em que não há um detetive, cabendo ao narrador, mediante um ardid, levar o criminoso a confessar seu crime. (POE, E.A., op.cit. p. 63).

⁶³BORGES, J. L. *El cuento policial*, p. 93.

⁶⁴A escolha do texto foi motivada pelo seu caráter de primazia e pela circunstância de registrar a formação da dupla, Dupin e seu amigo anônimo. A obra utilizada na leitura é a segunda edição da Editora Paz e Terra, de 1997.

⁶⁵Segundo Gérard Genette, os elementos paratextuais são uma espécie de umbral a partir do qual o texto faz-se livro e propõe-se como tal aos leitores. Pode ser definido, também, como uma zona indecisa entre o dentro e o fora, carente de limite rigoroso; “uma franja de limites imprecisos”, entre o texto e o extratexto, capaz de direcionar a leitura. É, ainda, conceituado como um “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia”. Em síntese, “é tudo que antecede, sucede, está acima ou abaixo do texto no qual se inscreve a voz do narrador”. Em outras palavras, constitui-se de título do texto, subtítulo, dedicatória, epígrafe e prefácio; nomeação dos capítulos e suas possíveis epígrafes, notas de rodapé; e posfácio. (GENETTE, G. *El paratexto: introducción a Umbrales*. In: *Criterios*. La Habana, n. 25-28, p.43-53, jan./1989-dez./1990).

Que canção as Sereias cantavam, ou que nome Aquiles assumiu, quando se escondeu entre as mulheres, embora questões intrigantes, não estão além de toda conjectura.

Pela característica de enigma, essas questões intrigantes e instigadoras são emblemáticas do gênero.

Inicia-se a narrativa com uma digressão sobre as qualidades analíticas da mente humana: a capacidade de resolução de problemas com base em *estudo matemático*, a supremacia dos poderes do intelecto reflexivo e a observação atenta como substrato da memória, enfim, as habilidades do homem engenhoso: um ser *sempre fantasioso e verdadeiramente imaginativo*⁶⁶.

Esses últimos traços de fantasia e imaginação são explicitados pelo narrador:

*Gosta de enigmas, de adivinhações, de hieróglifos; exibindo em cada uma das soluções um grau de "acumen" que parece, às mentes comuns, sobrenatural. Seus resultados, trazidos pela alma e essência do método, têm, na verdade, todo um ar de intuição.*⁶⁷

Na seqüência, adverte que a história a ser narrada é um exemplo das proposições apresentadas, pois não está *escrevendo um tratado, mas simplesmente prefaciando uma narrativa um tanto estranha com observações feitas muito ao acaso.*⁶⁸

O leitor é informado, pelo narrador-personagem, que Dupin mora com ele numa casa *quase em ruínas*, situada numa parte desolada do *Faubourg Saint-Germain*, das preferências e dos hábitos de Dupin: *estar apaixonado pela noite e pela escuridão; ocupar-se em sonhar – ler, escrever ou conversar, durante o dia, à luz de velas; procurar, entre as luzes e sombras da populosa ci-*

⁶⁶ POE, E. A. *Os assassinatos na rua Morgue; A carta roubada*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 8-12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

*dade, uma infinidade de excitações mentais que a observação tranqüila pode proporcionar.*⁶⁹ *Da paixão pela noite e pelas sombras da populosa cidade, decorre a preferência pela deambulação noturna, quando, de braços dados, percorrem as ruas de Paris. Assim, o narrador descreve sistematicamente as idiosincrasias de Dupin, o seu perfil psicológico e a peculiar habilidade analítica: o duplo caráter do detetive – o criativo e o analítico*⁷⁰.

No começo da narrativa, ocorre a primeira demonstração da mente privilegiada de Dupin, quando os dois amigos passeiam à noite pelas ruas de Paris e, após um período de silêncio, Dupin responde a um questionamento mental do narrador, sem que este o houvesse exprimido por palavras. Para chegar a esse conhecimento, Dupin segue a cadeia de pensamentos do companheiro, baseando-se somente em gestos e olhares, como se o gesto e o olhar tivessem, para ele, um significado especial de comunicação.

A história da investigação inaugura-se quando Dupin e seu amigo lêem no jornal os crimes misteriosos ocorridos na rua Morgue. Os corpos de uma jovem e uma senhora – mãe e filha – são encontrados com indícios de uma morte violenta. Conforme a notícia publicada na *edição noturna da Gazette des Tribunaux*, o leitor fica informado de que:

*O aposento se encontrava na mais completa desordem – os móveis destruídos e atirados em todas as direções. (...) o corpo da velha senhora, com a garganta tão profundamente cortada que, numa tentativa de levantar o corpo, a cabeça se desprende. O corpo, assim como a cabeça, estava tão terrivelmente mutilado, que mal conservava aparência humana.*⁷¹

⁶⁹ Ibid., p.14.

⁷⁰ *Nestes momentos, seus modos eram glaciais e absortos; seus olhos ficavam vagos, enquanto sua voz, normalmente a de um potente tenor, elevava-se para um tom que soaria petulante não fosse pela completa clareza e deliberação do enunciado.*(Ibid., p.15).

⁷¹ Ibid., p. 20-22.

O jornal do dia seguinte transcreve os interrogatórios *dos suspeitos* do fato *tão misterioso, tão intrigante em todos os seus pormenores* e registra a não-existência de *menor sombra de qualquer pista*⁷².

As circunstâncias do crime configuram um desafio à razão. À inépcia da polícia, opõe-se a lucidez do intelectual. A polícia, sem conhecimentos científicos da natureza humana, baseia a investigação em métodos primitivos, dissonantes dos padrões científicos do investigador. Apesar de Dupin ter conhecimento dos fatos de forma indireta, utiliza-se do método racional como instrumento de trabalho e consegue desvendar o ocorrido antes da polícia. O suspense termina quando Dupin prepara uma armadilha com a publicação de nota no *Le Monde* sobre a captura do orangotango de propriedade de *um marinheiro de um veleiro maitês*, prometendo a devolução do animal mediante o pagamento de *algumas taxas relativas à sua captura e guarda*⁷³. E quando o marinheiro maitês apresenta-se, Dupin, num lance dramático, solicita informação *sobre os assassinatos na rua Morgue*. O marinheiro, pressionado, acaba por relatar as circunstâncias acidentais do crime: o assassino era o orangotango trazido de Bornéu, portanto um criminoso inimputável. Encerra-se a narrativa com a reflexão irônica de Dupin sobre o chefe de polícia, *astuto demais para ser profundo*, referindo-se à maneira desse policial *de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas*⁷⁴. Aqui, uma dose sutil de ironia no discurso do investigador, que irá permanecer ao longo da trajetória do romance policial clássico.

Também o epílogo⁷⁵ da narrativa configura um outro elemento-padrão do romance policial clássico: nenhum fio da narração fica solto. A história encaminha-se através de algumas peripécias para um final “feliz”: o enigma desfaz-se, com a vitória do Bem sobre o Mal. Tal procedimento instaura um outro cânone:

⁷² Ibid., p. 29-30.

⁷³ Ibid., p. 53.

⁷⁴ Trata-se de um fragmento textual do romance *Nova Heloísa*, de Jean Jacques Rousseau: “De negar o que é e explicar o que não é”.

⁷⁵ A propensão conclusiva que caracteriza o epílogo é reconhecida por muitos autores. Alguns epílogos chegam mesmo a adotar uma instância temporal de presente e de continuidade, diferenciando-se, assim, do epílogo conclusivo da narrativa do romance do século XIX. Transposto ao quadro do romance policial, o epílogo conclusivo ou desenlace caracteriza o primeiro momento; em contrapartida, o epílogo de continuidade marca o segundo momento.

o último capítulo é reservado ao desvelar o enigma e ao revelar o criminoso. Esse final, segundo Umberto Eco, repete a estrutura típica de encerramento do romance de aventuras e do romance popular, ao lado dos quais perfila-se o romance policial, conforme foi enfocado ao pontuar-se a origem do gênero⁷⁶.

Em conferência proferida na Universidade de Belgrano, Jorge Luis Borges afirma que Poe não tenciona criar um gênero realista e sim um gênero intelectual, talvez fantástico, porque a solução dos crimes acontece pela racionalização abstrata de um investigador e não por ação de delatores ou falha de criminosos⁷⁷. Além de estar criando uma nova narrativa ficcional e leitores para ela, Poe acrescenta ao quadro de inovações outro elemento narrativo ao ambientar suas histórias em Paris e Londres e não em Nova York, apesar de escrever para um público americano. Dessa forma, segundo Borges, evita o questionamento de seus leitores americanos da veracidade sobre o que descreve. Situadas em países estrangeiros, as personagens vivem uma vida diferente daquela vivida pelos leitores americanos⁷⁸.

Referindo-se ao cenário dos crimes construídos por Poe, Baudelaire considera que, embora Londres e Paris sejam cidades imaginárias como os seus detetives e criminosos, as narrativas conseguem chegar ao âmago do ser humano que vive nessas cidades como leitor e personagem⁷⁹. Nelas, as descrições topográficas não são abundantes, nem muito extensas, porém a cidade como metrópole está presente na própria essência do crime de forma oblíqua, como facilitadora dos delitos, nas ruas escuras:

Então saíamos pelas ruas escuras, de braços dados, continuando os assuntos do dia, ou indo bem longe até bem tarde, procurando, entre

⁷⁶ ECO, U. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 25.

⁷⁷ BORGES, J.L. *El cuento policial*, p. 86.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁹ BAUDELAIRE, C. Apud. DE DECCA, E. *Literatura, Modernidade e história: o olhar estrangeiro sobre o mundo colonial*. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, s/d, p. 71.

*as luzes e sombras da populosa cidade, uma infinidade de excitações mentais que a observação tranqüila pode proporcionar.*⁸⁰

Ou nas ruas extremamente pobres:

*A permissão foi obtida, e seguimos imediatamente para a Rua Morgue. Era uma daquelas ruas miseráveis que ficavam entre a Rua Richelieu e a Rua St. Roch. Era final de tarde quando chegamos, pois essa região ficava a uma grande distância de onde morávamos.*⁸¹

Em relação à figura do detetive de Poe, Walter Benjamin afirma que Chevalier Dupin não trabalha com base em “inspeções oculares”, porém sobre os informes da imprensa diária – *Gazette des Tribunaux* e *Le Commercial*⁸².

As narrativas de Poe, nas afirmativas de Colmério, não alcançam sucesso como “literatura popular”, na época em que são divulgadas. Tampouco têm boa acolhida pelo público “culto”, ao serem publicadas numa coletânea intitulada *Tales of mystery and imagination*. Foi a cuidadosa tradução feita para o francês por Baudelaire (*Histoires extraordinaires*) a responsável pela divulgação e apreciação da obra de Poe nos círculos intelectuais europeus⁸³. Prova disso é que o escritor não persiste no gênero e sua criação não tem seguidores por um longo período de tempo. Somente quarenta anos mais tarde, quando Conan Doyle utiliza o modelo de Dupin para a criação de Sherlock Holmes em *A study in scarlet*, a narrativa policial é aceita pelo grande público, consoante a maioria das vozes críticas do gênero. Apesar da participação americana na formação da narrativa policial clássica, é na Europa, mais precisamente na Inglaterra, que, em 1887, Conan Doyle⁸⁴ cria um novo detetive, Sherlock Hol-

⁸⁰ POE, E. A. *Os assassinatos na rua Morgue; A carta roubada.*, p. 14.

⁸¹ *Ibid.* p. 32.

⁸² BENJAMIN, W. Policial y verdad. In: LINK, D. (Org.), *op.cit.* p. 14.

⁸³ COLMÉRIO, J., *op.cit.* p. 32

⁸⁴ Arthur Conan Doyle nasceu em Edimburgo, em maio de 1859. Estudou medicina, o que contribuiu muito para aguçar seu espírito observador e científico. Em 1902, recebeu do governo britânico o título de *Sir*, em razão da fama alcançada como criador de Sherlock Holmes. Morreu em 1930. (DIAZ, C. E., *op.cit.* p. 39-42).

mes, considerado por muitos teóricos como o mais representativo dos detetives desse gênero.⁸⁵

Segundo o crítico Bruno Monfort, os textos configuradores das aventuras de Sherlock Holmes constituem narrativas de caráter duplo: o serial e o descontínuo. De um lado, a descontinuidade e a autonomia, uma em decorrência da outra, manifestam a completude dessas narrativas expressas na ausência de liames diegéticos entre elas e no fato de o leitor ficar desobrigado de aguardar o episódio seguinte. Por outro lado, a descontinuidade e a autonomia dos textos ficam comprometidas com a repetição das mesmas personagens e de seus atributos comportamentais e psicológicos, do endereço mítico (221B – Baker Street) e da temática de buscar a solução do crime. Essa repetência de alguns elementos narrativos finda por imprimir-lhes um caráter serial. Além disso, Doyle estampa, em cada romance, constante renovação da história, estabelecendo um distanciamento dos romances de folhetim que também apresentam o mesmo caráter serial e o mesmo suporte material de publicação, os jornais. O que acontece com as aventuras de Sherlock é um recomeçar e não um repetir, de acordo com a leitura de Monfort. Mesmo considerando cada narrativa emblemática da série inteira, a relação entre os textos não entra no domínio da transcendência textual, não configurando uma categoria exterior e superior ao conjunto dos textos.⁸⁶

Contudo, a fama, a popularidade e a autêntica mitificação de Sherlock Holmes não são tributárias apenas à atuação do detetive na resolução satisfatória dos enigmas, ou aos dotes humanos e sobre-humanos, ou, mesmo, ao preclaro raciocínio e aos métodos inovadores, mas a sua humanidade. Conforme Parga, apesar do pedantismo, dos múltiplos defeitos e das “sagradas manias”, Holmes é o primeiro detetive que irradia calor humano⁸⁷. Talvez sejam esses mesmos defeitos que o tornem humano e popular. Assim, ao afirmar *Eu*

⁸⁵ Entre esses teóricos podemos citar Marcela Groppo e Sandra Lúcia Reimão. (GROPPO, Marcela. *El relato policial inglés*. Buenos Aires: Cántaro, 1998. REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983).

⁸⁶ MONFORT, Bruno. Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire”. In: *Poétique*. Paris, n. 101, fév. 1995.

⁸⁷ PARGA, S., op.cit. p. 49.

*me chamo Sherlock Holmes. Minha profissão é saber o que os demais não sabem*⁸⁸, arrisca-se a ser qualificado de pedante, presunçoso, megalomaníaco e egoísta. Porém, tem consciência do seu valor – só o procuram quando todas as possibilidades para resolver os mistérios insolúveis se esgotam. E, infalivelmente, Sherlock Holmes triunfa.

Um dos maiores atrativos do detetive, ainda no pensamento de Parga, está localizado em suas excentricidades. Ao lado do violino e da cocaína, utilizados por Sherlock Holmes para manter seu bem-estar, a droga mais potente continua sendo o mistério. A busca de soluções para o enigma fundamenta seu equilíbrio psicológico. Somente quando tem um caso em mãos, atinge a plenitude intelectual e humana. Detetive por vocação, o trabalho é sua vida. A cocaína, paliativo das horas vagas, surge quando não tem nenhum enigma para resolver⁸⁹.

Em contraposição ao comportamento de Dupin, motivado pelo raciocínio abstrato, Holmes move-se no campo das observações cuidadosas, do silogismo e das deduções lógicas. Se, de um lado, Dupin, ao conhecer os fatos por terceiros, limita suas atividades ao puro raciocínio, permanecendo sempre longe do local do crime, de outro lado, Holmes, mesmo tendo conhecimento oblíquo do fato, expande as atividades à cena do crime.

A certeza de ser o melhor não permite a Holmes uma comparação com o detetive Dupin, de Poe:

– Sem dúvida, você acha que está me fazendo um elogio ao me comparar com Dupin – observou. – Mas, na minha opinião, Dupin era um sujeito muito inferior. Aquele truque de interromper o pensamento dos amigos com um comentário pertinente depois de um quarto de hora de silêncio é realmente muito espalhafatoso e superficial. Ele ti-

⁸⁸ DOYLE, A. C. *O cão dos Baskerville*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 12.

⁸⁹ PARGA, S., op.cit. p. 50-51.

*nha um certo gênio analítico, sem dúvida. Mas não era de modo algum o fenômeno que Poe aparentemente imaginava.*⁹⁰

Ainda que rejeitando explicitamente a comparação, ela está implícita ao estabelecer um liame analógico entre ambos e, sobretudo, na citação intertextual do detetive de Poe.

Os biógrafos estudiosos de Conan Doyle costumam assinalar dois aspectos: a “rivalidade” do escritor com sua personagem mais conhecida, Sherlock Holmes, e um certo menosprezo pelo gênero policial, frente aos diversos gêneros literários por ele freqüentados⁹¹.

A estréia de Sherlock Holmes ocorre com *Um estudo em vermelho*⁹², em 1887, seguido em 1890 por *O signo dos quatro*⁹³. Contudo, a personagem passa a ser conhecida a partir dos contos publicados em jornais, reunidos em *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892).

A leitura textual, objeto desta unidade, inicia-se com o primeiro texto de Doyle, *Um estudo em vermelho*⁹⁴, cuja narrativa está estruturada em duas partes. A primeira, com o subtítulo explicativo *Reedição das reminiscências de John H. Watson, M.D. ex-membro do Departamento Médico do Exército*, configura uma narração em primeira pessoa, efetuada pela personagem-narradora, que em Doyle tem nome próprio, Dr. Watson, com quem Holmes compartilha a moradia no número 221B, Baker Street⁹⁵, em quase idêntica condição de Du-

⁹⁰ DOYLE, A. C. *Um estudo em vermelho*. Porto Alegre: L&PM, 1997.p.32-33.

⁹¹ Giardinelli esclarece que Doyle publicou novela histórica, gótica, dramática e de aventura, mas tornou-se pai do gênero policial.(GIARDINELLI, M. op.cit. p. 16). Também Maria Elvira Bermúdez, ao prefaciá-la de suas obras, ressalta o pouco apreço de Doyle por sua personagem principal, ao dotá-la de qualidades excepcionais e defeitos sérios.(DOYLE, A.C. *Aventuras de Sherlock Holmes*. Prólogo de María Elvira Bermúdez. Barcelona: Acervo,1970. p. 7-8).

⁹² É possível identificar as razões do título na associação contida em uma fala de Holmes sobre a cor vermelha e o “fio vermelho do assassinato” a correr “pela trama sem cor da vida”. (DOYLE, C. *Um estudo em vermelho*, p. 63).

⁹³ Sherlock Holmes apareceu pela primeira vez nas páginas do *Strand Magazine*, com o título original *A study in scarlet*.

⁹⁴ A escolha desse romance deve-se ao fato de ser o primeiro texto a conter a apresentação da dupla Holmes e Watson.

⁹⁵ A popularidade de Sherlock Holmes é tão grande que no endereço criado por Conan Doyle como sendo residência de Holmes, 221B – Baker Street, ainda hoje chegam cartas endereça-

pin e seu amigo narrador. É fundamental o papel desempenhado pelo Dr. Watson dentro da narrativa, como *biógrafo* de Holmes. Watson cumpre não só o papel de narrador, como o de pólo de identificação com o leitor: ao dirigir-se a ele, explicando suas deduções, Holmes clarifica também ao leitor os processos mentais que o levaram à resolução do enigma. Essa parte constitui-se de sete capítulos, todos eles nominados⁹⁶. A segunda parte, *A terra dos santos*, consta, também, de sete capítulos, todos igualmente nominados⁹⁷. Nela, a narração processa-se por dois narradores. O primeiro narrador, onisciente, em terceira pessoa, é responsável por cinco capítulos de uma história que retrocede a um tempo e a um espaço anteriores ao tempo e ao espaço de ocorrência do crime. A ação transfere-se para a região central do *grande continente norte-americano*, no vale de Utah, quando Jefferson Hope conhece Lucy Ferrier, vítima inocente dos dois homens assassinados na primeira parte da história⁹⁸. Nos dois últimos capítulos, *Continuação das reminiscências de John Watson MD* e *a Conclusão*, é retomada a figura do narrador memorialista da primeira parte. Uma citação em latim, extraída da comédia *Auiuíária* de Plauto (*Populus me sibi at, at mihi plaudo/ Ipse domi simui ac nummos contempior in arca*), fecha a breve conclusão⁹⁹. Essa finalização, com a citação de um autor da norma culta, repete a mesma configuração dada por Poe em *Os Assassínatos na rua Morgue*, quando cita J.J. Rousseau.

No início da narração, Watson relata as circunstâncias de seu encontro com Holmes e traça o perfil do detetive. Para o narrador, Holmes possui a qualificação necessária ao exercício da profissão de detetive. Em contrapartida,

das ao detetive, propondo-lhe serviços. Nesse local funciona, hoje, o museu Sherlock Holmes. Tais informações foram obtidas por mim, "in loco".

⁹⁶ Compõem a parte primeira os seguintes capítulos: O Sr. Sherlock Holmes, A ciência da dedução, O mistério dos Jardins Lauriston, O que John Rance tinha a dizer, O nosso anúncio atrai uma visita, Tobias Gregson mostra o que sabe fazer e Luz na escuridão. Os títulos traçam a síntese seqüencial da história da investigação.

⁹⁷ Compõem a parte segunda: Na grande planície alcalina, A flor de Utah, John Ferrier fala com o Profeta, Fuga pela vida, Os anjos vingadores, Continuação das reminiscências de John Watson MD e Conclusão.

⁹⁸ Um aspecto ressaltado por Giardinelli é a ambientação de parte da narrativa no oeste americano, o que denota a influência que os clássicos da literatura *Far West* exerceram em autores da literatura policial, inclusive em Conan Doyle. (GIARDINELLI, M., op.cit. p. 24).

⁹⁹ Em nota de rodapé, a editora fornece a tradução do texto de Plauto: *O povo me vai, mas eu me alegro/ Quando em casa contemplo as moedas na arca.*

classifica seus conhecimentos como inexistentes em literatura, filosofia e astronomia; sofríveis em política; desiguais em botânica, ressaltando seu conhecimento sobre venenos; práticos, porém limitados, em geologia; exatos, porém não sistemáticos, em química; profundos em anatomia; imensos em literatura sensacional. De acordo com o retrato traçado pelo narrador memorialista, Sherlock Holmes é, ainda, excelente violinista, boxeador e esgrimista, e possui conhecimentos práticos das leis inglesas. Contudo, assombra-se quando Holmes confessa desconhecer Carlyle e ignorar a teoria de Copérnico e a composição do sistema solar¹⁰⁰.

A descoberta de um morto, assassinado em circunstâncias misteriosas numa casa abandonada, acontece na primeira parte da história. A narrativa constrói-se em torno da busca do detetive que segue os passos de uma investigação científica. Holmes percebe todos os detalhes do crime. Em seguida, formula hipóteses para explicá-lo e arma a cena final, objetivando desmascarar o assassino, da mesma forma que Dupin procedera com o marinheiro maitês. O final da narrativa denuncia um outro decalque de Poe: o detetive publica nota em jornal, na coluna de *Achados e Perdidos*, anunciando que fora encontrada uma aliança de ouro na rua entre *White Hart Tavern* e *Holland Grove*. A citada aliança, caída junto ao corpo do morto, fora perdida pelo assassino, segundo dedução de Holmes. Em decorrência dos resultados de sua investigação, atrai o criminoso, que chega disfarçado em uma velha senhora, mas logo consegue evadir-se. A fuga confirma as suspeitas do detetive, que, ao verificar as marcas deixadas pelas rodas do carro de aluguel presente na noite do crime, reconhece ser o assassino o vingador Jefferson Hope, disfarçado de cocheiro desse carro.

As marcas na estrada me mostravam que o cavalo andara à toa, de um modo que teria sido impossível se houvesse alguém tomando conta do carro. Nesse caso, onde é que poderia estar o cocheiro, a não ser no interior da casa? Além disso, é absurdo supor que um

¹⁰⁰ DOYLE, A. C. *Um estudo em vermelho*, p.23.

*homem em sã consciência fosse cometer um crime deliberado sob o olhar de uma terceira pessoa, que certamente o denunciaria.*¹⁰¹

No capítulo final – *Conclusão* –, de forma um pouco diferente da estrutura narrativa de Poe, aproximando-se mais do final do romance romântico, o detetive esclarece ao amigo as lacunas da história do crime e o destino de Jefferson Hope. Em contrapartida, repete, de certa forma, a ausência de punição exemplar, pois o *justiceiro* não sofre os vexames da prisão, nem a morte por execução. Hope morre de morte natural, na mesma noite de sua captura – *o aneurisma rompeu, e ele foi encontrado de manhã estirado sobre o chão da sua cela, com um sorriso plácido sobre o rosto, como se tivesse sido capaz de rever, nos seus últimos momentos, uma vida útil e um trabalho bem feito*¹⁰². A última expressão – *um trabalho bem feito* – evidencia a simpatia do narrador pelo “bom bandido”.

Nos romances *Os assassinatos na rua Morgue* e *Um estudo em vermelho*, o crime é cometido por motivos diversos: em Poe, de forma acidental; em Doyle, por justificada vingança ou justiça por conta própria. Aqui reaparece a figura do vingador ou do justiceiro constante de muitas narrativas de aventuras. Entretanto, *Um estudo em vermelho* segue preponderantemente a estrutura narrativa do gênero policial. Ou seja, o crime precede à investigação. A busca conduz à revelação do assassino e o leitor compartilha o ponto de vista da personagem-narradora.

Pelo exposto, constata-se que o romance policial clássico apresenta como característica a repetição dos elementos constitutivos: o narrador memorialista e amigo do detetive; a estrutura narrativa dupla; as típicas personagens: o detetive amador, e o criminoso; o *locus* privilegiado, a cidade onde ocorre o crime; o final feliz, quando se atam as pontas da história.

Quanto ao primeiro elemento, como já foi manifestado nas leituras de policiais clássicos efetuadas para a produção deste trabalho, não é o próprio

¹⁰¹ *Ibid.*, p.194.

¹⁰² DOYLE, A. C. *Um estudo em vermelho*, p. 189.

detetive quem narra suas aventuras e sim um fiel amigo e admirador do protagonista, porém interlocutor de limitada capacidade intelectual que relata, em detalhes, os raciocínios e inferências usados pelo detetive na busca do criminoso. Analisando a relação entre o detetive de Baker Street e seu amigo memorialista, Sergei Eisenstein assinala que Sherlock Holmes atua “não na lógica, mas na dialética”. O conflito entre ele e Watson enuncia-se na postura do último, para quem “todos os indícios que denunciam determinado homem significam que o assassino é ele”, em contrapartida à posição de Sherlock, para quem “todos os indícios denunciam esse homem, mas ele não é o assassino”¹⁰³.

A estrutura narrativa dupla como característica dos romances de enigma é destacada por Todorov que define esse subgênero policial, a partir da existência de duas histórias, a do crime e a do inquérito, no seio da mesma narrativa. A primeira história não se presentifica pela narração – as investigações, bem como a narração, começam após o crime, que se faz presente com o narrar das personagens indiretamente envolvidas nele. A segunda parte, do inquérito ou da investigação, é o espaço narrativo no qual as personagens centrais, o detetive e o narrador, detectam e investigam o crime já consumado e com o qual não se encontram envolvidos – “imunes: nada podia acontecer-lhes”.¹⁰⁴ Assim, a estrutura básica de todo romance policial clássico enfatiza, em última instância, não a história do crime, mas a história do inquérito na atuação do detetive ao desvelar o crime.

A respeito das típicas personagens, Borges aponta como elemento da construção desse cânone a inteligência do “detetive”, que soluciona o crime por meio de uma operação intelectual. Assim, da imensa galeria de personagens-detetive, destaca como arquétipos Charles Auguste Dupin e Sherlock Holmes. O crítico ressalta mais um aspecto da criação do detetive excepcional, o de ser este capaz de circular entre grandes personagens ficcionais, deixando o seu

¹⁰³ EISENSTEIN, S. M., op.cit. p. 49-50.

¹⁰⁴ TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 99.

criador em plano secundário¹⁰⁵. Esse enfoque é confirmado por Parga, quando destaca que Sherlock obteve vida própria e logrou “independência de seu criador”¹⁰⁶, e em Gramsci que afirma ser uma característica da literatura popular o fato de os heróis desse gênero destacarem-se de sua origem “literária”, adquirindo a validade da personagem histórica¹⁰⁷.

Outra personagem típica – o criminoso – assume características que no romance de enigma tendem a se repetir. Poucos são os criminosos que logram “penetrar no mundo dos mitos do romance policial”, como o faz a maioria dos detetives; todavia, alguns o conseguem, para maior realce de seu heróico inimigo, esclarece Parga. Isso é possível acontecer porque a ênfase no criminoso não poderia ser aceita, passivamente, por uma sociedade que condena o crime. Para que o público aceite maior destaque na figura do criminoso, faz-se necessário adicionar-lhe uma forte dose de mistério ou de genialidade ou, ainda, um elemento social suficientemente desenvolvido para calar as vozes contrárias. Assim, algumas narrativas policiais clássicas enfocam o herói criminoso defendendo o mais fraco ou fazendo justiça com as próprias mãos. Cito aqui a personagem Jefferson Hope, em *Um estudo em vermelho*, de Doyle. Através de justiceiros como Hope, mantém-se a esperança dos oprimidos em uma justiça superior à constituída legalmente. No entanto, reconhece-se que o enfoque mais freqüente apresenta o criminoso na encarnação do Mal. O leitor se vê, então, conforme Parga, dominado pelo medo da crueldade e teme pela sorte do detetive que, de forma definitiva, representa o Bem e impõe sucessivas derrotas ao delinqüente¹⁰⁸.

O *locus* privilegiado – a metrópole – é, também, um elemento constitutivo do romance policial. Como foi focado anteriormente, a quase totalidade das narrativas policiais ambienta-se nas grandes cidades industriais que abrigam o público leitor desse novo gênero e tornam-se condição de surgimento desse tipo de narrativa. Ao analisar o tema, Francis Lacassin afirma ser pelas

¹⁰⁵ BORGES, J. L. *El cuento policial*, p. 86-95.

¹⁰⁶ PARGA, S., op.cit. p. 52.

¹⁰⁷ GRAMSCI, A., op.cit. p. 131-132.

¹⁰⁸ PARGA, S., op.cit. p. 29-32.

ruas da cidade, com “suas fachadas falsamente tranqüilizadoras”, que caminham detetives e criminosos; com “suas luzes que rompem a noite ameaçadora, a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive, sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do quotidiano...”¹⁰⁹

Essa estrutura permanece básica, apesar de constatarem-se algumas alterações dos cânones, apresentadas, de um lado, pelos seguidores e, de outro lado, pelos inovadores do romance policial clássico.

3.1 SEGUIDORES E INOVADORES: A CONSOLIDAÇÃO DO CÂNONE

Na última década do século XIX e na primeira década do século XX, encontra-se nos países europeus, em especial na Grã-Bretanha e na França, um expressivo número de seguidores de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle e de inovadores do cânone estabelecido por esses autores. Os seguidores e inovadores a que o subtítulo se refere devem ser entendidos como aqueles que ocupam a paradoxal posição de, ao mesmo tempo, seguir e inovar o romance policial clássico, findando por consolidar o cânone. Estão referidos aqui apenas alguns desses escritores¹¹⁰. As alterações introduzidas em suas narrativas são apontadas no decorrer da leitura textual ou através da fortuna crítica sobre o gênero.

Entre as inúmeras obras de ficção criminal que surgem ao final da Primeira Guerra Mundial, *The mysterious affair at Styles* (1920) marca o início da

¹⁰⁹ LACASSIN, F. *Mythologie du Roman Policier*. Paris: Ed. 10/18, 1974. p. 19.

¹¹⁰ Reitera-se o caráter de subjetividade dessas escolhas.

carreira de Agatha Christie, considerada “A Rainha da Novela Policial”. Dos detetives criados por ela destaca-se Hercule Poirot, um belga vaidoso e pequeno, medindo escassamente um metro e sessenta centímetros de altura, com um bigode esticado e de estilo militar, e cabeça com formato de um ovo, que, para resolver os enigmas, traça a personalidade do criminoso e os perfis psicológicos dos suspeitos e deduz seus possíveis *modus operandi*¹¹¹. Com esse procedimento, continua a mesma linha de investigação criada por Charles Auguste Dupin e Sherlock Holmes. Assim, as narrativas da escritora que têm Poirot como personagem central seguem, de um modo geral, o modelo do romance policial clássico. Alguns desses textos são narrados pelo Capitão Hastings, amigo e memorialista do grande detetive. Reproduzem-se, de certa forma, as duplas Dupin e o amigo, Sherlock e John Watson no binômio Poirot e Hastings.

Ainda pertencente à época “clássica” do romance policial, *The murder of Roger Ackroyd* (1926), publicado no Brasil na famosa Coleção Amarela, sob o título *O assassinato de Roger Ackroyd*, apesar de observar a ortodoxia do gênero, permanece durante mais de meio século na posição contraditória de servir de exemplo à infração do cânone. A idéia de delegar parte da narração da história policial ao assassino já tinha sido utilizada em uma outra narrativa de Agatha Christie: *O homem do terno marrom* (1925). Contudo, o sucesso ocorre apenas em *Roger Ackroyd*, que passa a ser referência constante dos estudos do romance de enigma de ação retrospectiva¹¹².

Mesmo sem o objetivo da leitura textual, destacam-se neste trabalho a participação do narrador e as alterações da estrutura narrativa. Assim, o narrador em primeira pessoa, que não é amigo do detetive, e muito pelo contrário o próprio assassino, inicia a narrativa dando notícia da morte da vítima:

¹¹¹ “Agatha Christie não se cansa de enfatizar o aspecto ridículo, quase grotesco de Hercule Poirot, o que, sem dúvida, confere um papel contrapontístico na tragédia em que intervém, fazendo-o parecer um elemento cômico, estranho, irreal e alheio aos ambientes que o circundam”. PARGA, S. op.cit. p. 119.

¹¹² GIBELLI, D. Le paradoxe du narrateur dans “Roger Ackroyd”. In: *Poétique*. Paris, n. 92, p. 387-395, nov. 1992.

*A Senhora Ferrars morreu na noite de quinta-feira, de 16 para 17 de setembro. Foram chamar-me às 8 horas da manhã de sexta-feira. Nada mais a fazer, estava morta havia algumas horas.*¹¹³

A inovação na estrutura narrativa repete-se no final do romance, quando “nada mais que a verdade” ocorre entre Hercule Poirot e o narrador/assassino. Na ocasião, Poirot sugere que “antes de mais nada termine aquele seu interessantíssimo manuscrito... abandonando, porém, as suas habituais reticências”. Contudo, diferentemente do romance policial clássico, a narrativa prolonga-se no capítulo denominado “Explicações”, no qual o narrador/assassino declara-se “cansado... mas terminei a minha tarefa”. E, mais adiante, encerra a narrativa com as informações sobre seu destino:

Quando tiver terminado este manuscrito, colocá-lo-ei num envelope endereçado a Poirot.

E depois? Que acontecerá? O veronal? Seria como uma espécie de pena de Talião. Não que eu endosse qualquer responsabilidade pela morte da sra. Ferrars. Foi consequência direta das suas más ações. Não sinto piedade por ela.

Nem por mim.

Que seja o veronal, portanto!

*Mas como seria melhor se Hércules Poirot não se houvesse retirado da sua profissão para vir, justamente aqui, cultivar as suas abóbora-ras.*¹¹⁴

Em uma extensa bibliografia de livros policiais, Agatha Christie também escreve romances sem detetive como personagem principal, o que ocorre em *O caso dos dez negrinhos* (1939). Nessa narrativa, uma de suas obras mais conhecidas e divulgadas, o assassino, a exemplo de *Um estudo em vermelho*, de Conan Doyle, revela-se um justiceiro vingador. Ao lado da característica de repetência do romance policial clássico, Agatha inova, ao apresentar o criminoso como uma das vítimas assassinadas durante o desenrolar da trama. Apesar da vasta produção, a autora é muitas vezes criticada pelo estilo, dra-

¹¹³ CRISTHIE, A. *O Assassinato de Roger Ackroyd*. Porto Alegre: Globo, 1951. p. 5.

¹¹⁴ CHRISTIE, A., op.cit. p. 148.

maticidade da ação e, sobretudo, pela falta de verossimilhança em suas narrativas.

Um aspecto quase inovador de Agatha Christie diz respeito à inclusão da trama amorosa na história do crime. A temática de amor vai, em gradação, ocupando um espaço maior dentro da narrativa policial.

A autora inova, também, ao dedicar especial atenção aos suspeitos, personagens colocadas muitas vezes para dar consistência à narrativa. Ela atribui-lhes problemas morais, fazendo deles “personagens encostados à parede”¹¹⁵. E, para analisá-los e compreendê-los, cria uma detetive que não usa apenas a racionalidade para solucionar o crime, mas emprega o conhecimento psicológico do ser humano e uma grande dose de intuição. Surge, então, Miss Marple, típica senhora inglesa, que vive numa cidadezinha do interior. Amante de longas caminhadas e fanática observadora de pássaros, anda com um binóculo pendurado em torno do pescoço, espiando o que pode. Além de observar, ela reflete e tem sensibilidade. É quase consensual entre a crítica do romance policial que Miss Marple é a grande pioneira da detetive feminina¹¹⁶. Os romances em que é protagonista dão ênfase à psicologia do criminoso e dos suspeitos, instaurando a trama de maior densidade psicológica¹¹⁷.

Outra inovação de Agatha Christie refere-se ao *locus* onde ocorrem os crimes. Diferentemente da grande maioria dos romances policiais que se ambientam em grandes concentrações urbanas, as tramas das narrativas da escritora inglesa podem desenrolar-se, também, em pequenas comunidades inglesas (*O assassinato de Roger Ackroyd*) ou em espaços fechados: num trem

¹¹⁵ BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991. p. 49-51.

¹¹⁶ Segundo Sônia Coutinho, Agatha Christie coloca-se numa tradição de escritoras de romances policiais que criaram um detetive masculino (Poirot) e outro feminino (Miss Marple). O mesmo fizeram Dorothy Sayers, criando Lord Peter Wimsey e Harriet Vane e P.D. James com Adam Dalgliesh e Cordelia Gray. (COUTINHO, S. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994, p. 46). Paulo Medeiros e Albuquerque assinala que Erle Stanley Gardner, sob o pseudônimo de A.A. Fair criou a dupla de detetives Donald Lam e Bertha Cool. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op.cit. p. 426-427).

¹¹⁷ BOILEAU; NARCEJAC, op.cit. p. 49-51.

(*Assassinato no Expresso Oriente*), num barco (*Assassinato no Nilo*), num avião (*Assassinato nas nuvens*) ou numa ilha (*O caso dos dez negrinhos*).

Os críticos literários apontam alterações em algumas narrativas de Agatha Christie em relação aos cânones da narrativa policial clássica. Segundo Boileau e Narcejac, com Agatha Christie começa o romance policial de “detecção pura (o ciclo dos Poirot) que evolui frequentemente para o romance-jogo”¹¹⁸. A afirmativa feita sobre o “ciclo dos Poirot” encontra respaldo no pensamento de Roger Callois, quando fala do jogo estabelecido entre o narrador e o leitor, já citado no prólogo.

Outras alterações são assinaladas por Parga e consistem, por um lado, na apresentação prévia das personagens, quando todos os suspeitos vão desfilando um a um, retratados em sua psicologia e situação social; por outro lado, enquanto os predecessores lançam mão da ironia e, às vezes, do humor, a autora cria, em diversas oportunidades, situações cômicas ao dotar o Capitão Hastings de uma capacidade de raciocínio inferior à do leitor médio¹¹⁹.

Não só na Inglaterra aparecem *seguidores e inovadores* dos elementos canônicos da narrativa policial de enigma. Na França, na década de 30, surge pela criação de Georges Simenon, escritor belga de nascimento e francês de adoção, um dos mitos da literatura policial francesa, o comissário Jules Maigret que adquire personalidade própria e distinta de seu criador, tal como aconteceu com a dupla Holmes/Doyle¹²⁰.

¹¹⁸ BOILEAU; NARCEJAC, op.cit. p. 48.

¹¹⁹ PARGA, S., op.cit. p. 119. Por outro lado, é interessante observar que *O assassinato de Roger Ackroyd*, em sua tradução para a língua portuguesa, apresenta duas versões do início da narrativa. Na Coleção Amarela, da Editora Globo, não consta a apresentação prévia das personagens, diferente da Edição Mistério, da Abril Cultural, em cuja narrativa essa apresentação está incluída.

¹²⁰ Maigret é uma das personagens de ficção cuja vida e personalidade aparecem mais detalhadas em toda literatura criminal, a tal ponto que chegou a publicar suas memórias (*Memórias de Maigret*), nas quais relata seu passado, os encontros com Simenon e as opiniões sobre si mesmo. Tal personagem significou para Georges Simenon sua definitiva consagração literária e lhe permitiu abandonar os pseudônimos de Georges Sim, Christian Brulls e Jean Du Perry que vinha utilizando em suas obras anteriores. O êxito de Maigret repercutiu no cinema, com

Como outros críticos, Coimério denomina *romance policial psicológico* à vertente exemplificada na obra do escritor belga Simenon e centrada no inspetor Maigret. Esse gênero literário notabiliza-se especialmente pela ênfase colocada na caracterização e na introspecção psicológica das personagens, na importância da descrição dos usos e costumes, paisagens e ambientes sociais onde transcorre a ação¹²¹. Daí poder-se afirmar que o ponto de partida das narrativas de Simenon não é a intriga, mas as personagens.

Pintor de cenas da vida francesa, Simenon faz Maigret circular com desenvoltura, em muitas histórias, pelo universo geográfico parisiense delimitado por alguns bairros, como o *boulevard Richard-Lenoir*, onde vive, o *Quai des Orfèvres*, sede da Polícia Judiciária, a rua de *la Rapée*, onde se encontra o Instituto Médico Legal e o *boulevard Bonne Nouvelle*, local onde se situam os cinemas e cafés que frequenta. Outras narrativas, nas quais é realçado o cotidiano da vida local, são ambientadas em pequenas localidades do interior da França, da mesma forma como Agatha Christie fixou o cotidiano campestre inglês.

Ao contrário dos detetives particulares que trabalham por diletantismo, Maigret é comissário da polícia judiciária francesa, um homem comum que enfrenta problemas rotineiros e atribulações domésticas. Diferentemente dos detetives misóginos do romance policial clássico, o comissário tem uma esposa – Madame Maigret – com quem leva uma vida conjugal estável em seu apartamento parisiense no *boulevard Richard-Lenoir* e com quem divide os problemas domésticos e profissionais. É um homem rotineiro, que cultiva o hábito de ir ao cinema uma vez por semana e que à noite, ao chegar em casa, na metade da escada entre o segundo e o terceiro andar, desabotoa a capa para tirar as chaves do bolso, mesmo sabendo que Louise, sua mulher, abrir-lhe-á a porta antes que ele coloque a chave na fechadura. Apesar de ser um inveterado consumidor de cerveja e de *calvados*, o inspetor nunca se embেbede, ainda

muitos filmes enfocando suas aventuras. Os mais famosos têm como intérprete do comissário o ator Jean Gabin. (PARGA, S., op. cit. p. 180).

¹²¹ COLMÉRIO, J., op. cit. p. 64.

que as investigações o obriguem a passar muito tempo nas tavernas. Maigret não é um super homem intelectual, nem cerebral: é intuitivo; sua intuição, cultivada pela prática e pelo conhecimento da psicologia humana, necessita de um apoio externo, proporcionado pelos auxiliares e amigos, os inspetores Lucas, Janvier, Lapointe e Torrence que atuam na polícia, sob suas ordens. Mesmo participando das investigações, formando duplas com Maigret, esses auxiliares distanciam-se da figura do narrador biógrafo de Poe e Doyle. Outro traço característico é sua humanidade, pois se interessa pelas pessoas, os criminosos e as vítimas, e procura compreendê-las. Daí iniciar a investigação impregnando-se da atmosfera do crime, não se prendendo muito às pistas materiais. Examina o lugar, passeia pelas ruas, entra nas casas e nos cafés, mistura-se à comunidade local para investigar. Estuda a história de todos os suspeitos até chegar à verdade, interessando-se mais pelo delinqüente que pelo delito. E, para não se equivocar, induz o culpado à confissão espontânea. A “detecção matemática é substituída por uma detecção psicológico-humanista”¹²².

Já Boileau e Narcejac enfatizam em Simenon não apenas o aprofundamento psicológico apontado por Parga e Coimério, mas essencialmente a vertente existencial, pois “a história policial torna-se a de um homem que vê cada vez mais claro em si mesmo. É essa tomada de consciência que é a substância da história”¹²³.

Essas inovações e alterações parecem induzir Todorov a alertar que as modificações não devem desfigurar os cânones, pois o romance policial deve adaptar-se às regras do gênero sem transgredi-las em profundidade. De uma forma quase dogmática, afirma que “quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial”¹²⁴. Também Boileau e Narcejac consideram que essa narrativa é um gênero literário que transforma o autor em refém, impondo-lhe uma estrutura que “é impossível modificar sem extraviar-se”¹²⁵. Essa “rigidez” dos paradigmas configura a narrativa policial “clássica” como

¹²² PARGA, S., op. cit. p. 180.

¹²³ BOILEAU; NARCEJAC, op. cit. p. 55.

¹²⁴ TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 94-95.

¹²⁵ BOILEAU; NARCEJAC, op. cit. p. 7.

uma espécie bem delineada. Segundo os autores citados, o melhor romance policial é o mais fiel às regras do gênero, ou aquele que observa quase todos os elementos constitutivos de seu cânone.

Na mesma linha de pensamento, Umberto Eco pondera que os leitores do romance policial clássico não pedem a esse tipo de literatura que lhes proponha novas experiências ou que subverta o sistema de valores existentes na sociedade. Pelo contrário, a solicitação direciona-se ao reforço dos sistemas de expectativas vigentes na cultura atual. O retorno ao conhecido deve proporcionar o prazer da narração¹²⁶. Assim, o texto engendra leitores que buscam nele suas referências afetivas e intelectuais.

Além dos autores supracitados, a crítica historiográfica da literatura policial registra outros que, em alguns aspectos são seguidores do cânone policial clássico e, em outros, mostram-se inovadores¹²⁷.

Em síntese, pode-se afirmar que essa categoria da narrativa policial tem seguidores fiéis e inovadores que, embora alterando o modo de atuar de alguns elementos da narrativa clássica, não os modificam radicalmente, conservando, assim, “o sabor” do gênero e consolidando o policial de enigma.

Contudo, essas alterações e inovações capazes de promover modificações que não comprometem as linhas fundamentais do cânone tradicional, começam a consolidar-se, a partir da década de 30, em procedimentos de renovação e ruptura, que anunciam o esgotamento do modelo clássico e a substituição por um novo cânone, que é ao mesmo tempo a continuidade da tradição e a descontinuidade da reação.

¹²⁶ ECO, U., op. cit. p. 81.

¹²⁷ Dentre eles aponta-se Ellery Queen, responsável pela publicação da revista *Mistério Magazine de Ellery Queen*, de grande sucesso no Brasil; Rex Stout, com o seu detetive Nero Wolfe, “coleccionador de orquídeas e bebedor de cerveja”; Gilbert Keith Chesterton, criador do Padre Brown; Erie Stanley Gardner, com o seu Perry Mason; Edgar Wallace, autor que, na afirmação de Paulo de Medeiros e Albuquerque, “durante muito tempo gozou a fama de ser o melhor do gênero”, passando na atualidade a ser apontado como responsável por “uma obra menor” nos quadros do romance policial. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P.de., op.cit.p.18).

4 A RUPTURA E O NOVO CÂNONE: O ROMANCE POLICIAL NOIR

“Com o romance *noir*, instala-se, também, uma possibilidade estética diferente, em que a realidade não se submete, nem supera a ficção”.

Mempo Giardinelli

Durante o período compreendido entre as duas guerras mundiais, o romance policial começa a sofrer transformações radicais nos Estados Unidos. Autores como Dashiell Hammett e, posteriormente, Raymond Chandler criam uma nova escola do gênero policial, a partir de um tipo de narrativa sensacionalista e popular, o relato *tough* ou *hard boiled* de ação trepidante, personagens “duros”, com grande dose de violência e sexo, característico das revistas *pulp* (impressas em papel barato) que incluem tanto relatos do Oeste como narrações policiais¹²⁸. Já ao final da Segunda Guerra Mundial, de acordo com José Colmério, obras desse gênero são editadas na França pela Editorial Gallimard, sob a denominação de *série noire*, em dupla homenagem, à revista norte americana *Black Mask*, que publicara os primeiros relatos *hard-boiled* de Hammett e Chandler, entre outros, e à série de novelas de William Irish que continham em seu título a palavra *black* (*The bride wore black*, *Black curtain*, *Black alibi* e *The black angel*)¹²⁹. Curiosamente, segundo observação de Juan Madri, *noir* é um termo pouco usado pela crítica norte-americana que prefere utilizar a denominação romance de mistério ou histórias detetivescas¹³⁰.

¹²⁸ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 34-36.

¹²⁹ William Irish é o pseudônimo adotado pelo escritor Cornel Woolrich. COLMÉRIO, J., op.cit. p. 36.

¹³⁰ MADRI, J., op.cit. p. 14.

Lembra-se que o crime e a violência, nas décadas de 1920 e 1930, fazem-se presentes na vida cotidiana das grandes cidades norte-americanas, preponderantemente nos “guetos” habitados por uma população heterogênea, composta tanto de trabalhadores subempregados quanto de desajustados sociais e de foragidos da Justiça. Com as grandes concentrações urbanas, ocorre, segundo Mandei, não só a expansão quantitativa do crime como sua “transformação qualitativa, com o conseqüente domínio do crime organizado”, instituindo o poder de grupos marginais ligados ao tráfico de mercadorias proibidas, ao jogo de azar, aos assaltos a bancos, entre outros delitos¹³¹. Assim, a criminalidade urbana em suas variadas formas passa a fazer parte da vida diária das metrópoles e torna-se um dos grandes problemas que necessitam ser combatidos e resolvidos. Os efeitos dos crimes atingem o bem-estar dos cidadãos em geral e refletem-se na ordem social. Os governos dispensam somas cada vez maiores para aparelhar o sistema de segurança e de repressão. Tais circunstâncias sociais não podiam deixar de se refletir na ficção, em particular na policial¹³².

Enquanto a década de 20 mantém a supremacia da escola anglo-saxônica com o romance de enigma ou de mistério, os anos 30 decretam o triunfo da história realista de crimes, violenta e cruel, de origem americana, com o chamado “romance americano”. Ao invés de abordar crimes e contravenções ocorridas em privilegiadas classes sociais, o romance policial americano ou *noir* enfoca o crime em seu meio social mais freqüente – o *bas fond*.

A ligação entre a literatura policial e a sociedade norte-americana nas décadas de 1920 e 1930 é objeto de vários estudos, entre eles referencia-se o trabalho do crítico espanhol Javier Coma, que considera já estar o romance *noir* inserido na mudança social e política dos Estados Unidos desde os anos 20, de tal forma que é impossível analisar com rigor essa tendência, sem con-

¹³¹ MANDEL, E., op. cit. p.59.

¹³² PARGA, S., op.cit. p.181.

siderar seus caminhos na história norte-americana do século XX; as etapas de uma e de outra revelam uma íntima correspondência ¹³³.

Também Borges constata que o gênero policial apresenta-se nos Estados Unidos de forma realista, enfocando violências, inclusive de natureza sexual. Há toda uma ênfase na retórica da violência que se expressa no discurso do narrador, no cenário e no tema da história. E destaca o desaparecimento da história policial clássica, com suas características de intelectualidade, excetuando apenas os autores ingleses que ainda escrevem novelas de enredo sóbrio, sem excessivo derramamento de sangue ¹³⁴. A referência de Borges harmoniza-se com minhas leituras das narrativas de Agatha Christie.

Essa nova vertente do romance policial tem no escritor norte-americano Samuel Dashiell Hammett o maior representante ¹³⁵. É freqüente entre os críticos o argumento de que Hammett não é o inventor do romance americano, mas que, sem ele, essa espécie de narrativa não se teria consolidado como gênero popular ¹³⁶.

Assinalam, tanto a crítica quanto os biógrafos, que a experiência profissional do autor como detetive particular da agência Pinkerton proporciona-lhe material que utiliza para escrever e publicar, na revista *Black Mask*, algumas narrativas curtas que espelham as vivências com o mundo do crime. Para

¹³³ COMA, Javier. *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: El Viejo Topo, 1990. p. 13-15.

¹³⁴ A conferência proferida por Borges da qual retiramos a referência acima ocorreu no ano de 1979, na Universidade de Belgrano. (BORGES, J.L. *El cuento policial*, p. 103-104).

¹³⁵ Dashiell Hammett (1894–1961) teve uma vida cheia de peripécias. Depois de passar por vários empregos, tornou-se detetive particular da famosa agência americana Pinkerton, de Baltimore. Durante a Primeira Guerra Mundial serviu no Corpo das Ambulâncias e contraiu tuberculose; dedicou-se, então, a escrever histórias de detetives, usando sua considerável experiência. Serviu, também, na Segunda Guerra Mundial. Durante o macarthismo, esteve preso por se recusar a revelar os nomes dos contribuintes para uma organização em defesa dos direitos civis. Figura popular, é identificado com suas criações, *Continental Op* e *Sam Spade*. Como outros homens nascidos no século XIX, Hammett era herdeiro de crenças e de valores em que acreditou por algum tempo, até quando reconheceu serem esses valores inapropriados ao mundo em que vivia. Personificou as contradições do mundo em sua própria vida e em sua arte. Na maturidade, foi considerado um vilão político, dedicado à deposição do governo. No final da vida, o escritor levou uma vida de recluso, esquecido e pobre. (JOHNSON, D. *Dashiell Hammett, uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986).

¹³⁶ PARGA, S., op. cit. p.186.

Raymond Chandler, Hammett escreveu sobre assuntos a respeito dos quais “dispunha de informações em primeira mão”. E a própria ficção parece baseada em fatos reais. Ao comparar o policial clássico com o gênero instaurado por Hammett, salienta que a “única realidade” que os autores ingleses de enigma representam em suas histórias de detetives, é o sotaque coloquial londrino¹³⁷. A ficção de Hammett é marcada pelo realismo crítico, pela história de ação violenta e de linguagem rude, e pela reprodução de forma mimética da realidade cotidiana, social e humana das grandes metrópoles dos Estados Unidos. Como diz, ainda, Chandler, o escritor “tirou o crime dos canais venezianos e jogou-o numa viela qualquer”¹³⁸.

Hammett cria algumas figuras de detetives, entre as quais se destacam Continental Op e Sam Spade¹³⁹. O primeiro detetive criado é Continental Op, empregado na *The Continental Detective Agency's Operator*, daí a abreviatura, Continental Op¹⁴⁰. O último, o detetive Sam Spade, de *O falcão maltês*, é duro, cínico, violento, amoral, áspero ao expressar-se e deselegante em todas as ocasiões, evidenciando a oposição ao comportamento, elegante, sutil e diletante do detetive clássico. Configurando uma antítese à abstinência sexual dos detetives do policial de enigma, Sam Spade envolve-se sempre com belas mulheres. Além disso, em contraposição ao desprendimento dos detetives diletantes, luta pelos próprios interesses, que variam de acordo com as circunstâncias, ainda que no final da história, ao entregar o criminoso à Justiça, esses interesses venham a coincidir com os interesses da sociedade. Assim, como Spade, o detetive particular do policial *noir* é configurado em oposição ao detetive diletante do romance policial de enigma, como será demonstrado mais detalhadamente adiante. Trata-se de uma personagem popular que surge, con-

¹³⁷ CHANDLER, R. *A simples arte de matar*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 406.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ Na apresentação feita para o romance *Continental Op – O primeiro detetive fervido a 100°C*- Ruy Castro afirma que “Hammett vestiu um *trench coat* em seu detetive, calçou-lhe galochas, enfiou-lhe um chapéu na cabeça, armou-o com um 38 e obrigou-o a sair de casa, mesmo que estivesse chovendo.” (In: HAMMETT, D. *Continental Op*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 1-13).

¹⁴⁰ Trata-se de um detetive duro, o protótipo da chamada escola “*hard-boiled*”. No ensaio de apresentação do romance *Continental Op*, acima referido, Ruy Castro pontua que Op começou a aparecer em 1922, na revista *Black Mask*, “e foi com ele que Hammett pôs a literatura de mistério para ferver, tirando-a daquela água morna dos detetives cerebrais”.(In: HAMMETT, D. op.cit., p. 9).

forme Parga, nas páginas das *pulp magazines* durante os anos 20 e que será celebrizada no cinema americano dos anos 30 e 40¹⁴¹.

Contudo, de maneira geral, alguns elementos constitutivos do policial clássico persistem no *noir*, porém, outras alterações fundamentais perpetuam-se, pois a narrativa pode ser realizada pelo próprio protagonista ou por um narrador impessoal; a história dupla, de narrar sucessivo, passa ao narrar imbricado da história do crime e da investigação; as típicas personagens sofrem modificações maiores, quando o detetive reveste-se de envergadura profissional para desvendar o crime e o criminoso, mais aproximado do bandido, é visto como um inimigo da sociedade¹⁴²; e, por último, o desfecho da história inverte-se com o final realista (“pessimista e desesperançado”), substituindo o “final feliz”¹⁴³.

É válido enfatizar alguns desses aspectos motivadores da ruptura. A primeira e mais significativa mudança estrutural opera-se no narrador memorialista, substituído pelo próprio detetive (ainda mantendo a primeira pessoa), ou por um narrador em terceira pessoa. A narrativa pode ser, eventualmente, assumida por outras personagens, admitindo, assim, ângulos diversificados do narrar.

O romance *noir* ou americano rompe com a estrutura de duas histórias separadas; de acordo com Todorov, a “história do crime” e a “história do inquérito” são, agora fundidas. O crime não mais acontece antes do início da narrativa, como ocorre com maior frequência no romance de enigma; no *noir*, ele coincide com a ação¹⁴⁴. Em outras palavras, não se trata mais de reconstruir um crime passado e de relatar, no final, seu desvelamento; no *noir*, o leitor acompanha passo a passo o processo de investigação. Em vez de apresentar-se

¹⁴¹ PARGA, S., op.cit. p. 181-198.

¹⁴² Contudo, Parga enfoca sob outro prisma a figura do assassino, admitindo o delinqüente ocasional, “um ser normal, apaixonado, com ânsias de vida, porém as circunstâncias sociais, a opressão, o conduzem inexoravelmente ao delito”. (PARGA, S., op.cit. p. 199).

¹⁴³ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 63.

¹⁴⁴ TODOROV, T., op. cit. p. 98.

como um “quebra-cabeça”, um enigma a ser resolvido, ou um jogo a ser vencido, que requer argúcia mental, a narrativa envolve o leitor pela emoção de participar da perquirição. A ação violenta é enfatizada e exploram-se as formas brutais de agressão física. Aprofundam-se as situações angustiantes vividas pelas personagens. Todos os sentimentos são enfocados, inclusive as paixões impetuosas e os ódios brutais. A história não deve apresentar, necessariamente, um final feliz.

Constata-se outra significativa mudança na configuração do detetive, que deixa de ser diletante – como já foi apontado – para assumir o *status* de profissional. A figura do super-homem possuidor de poderes extraordinários de observação e dedução cede lugar à figura do detetive – homem comum, dotado de uma moral às vezes ambígua. Agora, com a postura de um profissional, quase sempre age por necessidade financeira e não movido por um desafio a vencer. Outra nuance da personalidade do novo detetive confirma-se na perda da imunidade típica de diletante do policial clássico: como profissional, fica sujeito a acertos e a erros, findando por arriscar a própria vida no exercício de sua atividade, pois não é indene. Diferentemente do que ocorre no romance policial clássico, o detetive do *roman noir* não permanece impassível ante a ação criminosa e suas vítimas, apesar da máscara de “durão”. O cinismo característico e a aguda ironia, segundo Colmério¹⁴⁵, são provenientes do desprezo que sente pela sociedade. Para ele, a investigação não é meramente um jogo estético, mas obedece a uma postura ética, decorrente de uma visão moral “particular”. Assim, o comportamento moral do protagonista revela-se menos rígido que o comportamento do investigador no romance policial clássico. Por outro lado, a divisão maniqueísta, representada pelas figuras do detetive defensor da sociedade, e do criminoso seu agressor, é colocada em questionamento. O Bem e o Mal não aparecem como valores absolutos, atribuídos a determinadas personagens, mas surgem relativizados dentro da sociedade e em todos os indivíduos. O romance *noir* inspira-se numa sociedade intrinsecamente injusta e imoral, na qual ocorre, pela violência da exploração, o domínio do poderoso sobre o fraco, do rico sobre o pobre. O detetive “duro”, consciente da

¹⁴⁵ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 61-63

natureza imoral do grupo social a que pertence, move-se impulsionado por um código próprio de honra, segundo o qual a Justiça deve triunfar (ainda que para isso seja necessário burlar a Lei); opõe-se à corrupção que encontra a seu redor e combate a violência com a violência.

Também, de forma diferente da ocorrida no policial clássico, o romance *noir* não termina com o “final feliz”, como já foi assinalado; sua visão do mundo é pessimista e desesperançada. A solução do caso criminal revela a dimensão social do delito, a cumplicidade imoral de políticos, magnatas e agentes da ordem, a impossibilidade de regeneração da sociedade, “o absurdo da tarefa infinita do detetive que, como Sísifo em Hades, está condenado a não ver jamais cumprida sua missão”¹⁴⁶. O compromisso com a verossimilhança, muito forte no *roman noir*, faz com que se inverta o epílogo, abandonando a linha idealista e romântica do “final feliz”.

Além desses elementos, registra-se, também, que o discurso das personagens representa a fala do submundo: gírias e palavrões são usados. Daí ser o estilo de Hammett direto e verossímil. Com poucas palavras, a narrativa apresenta, de forma concisa, o perfil das personagens e o desenrolar da história.

O policial *noir* possui, assim, características próprias, nas quais se destacam o realismo, a crítica social, o culto à violência, o emprego de uma nova linguagem e de um novo enfoque do binômio crime/justiça, ao considerar que este se expressa sempre em função da ideologia e da moral vigentes.

Com idêntica linha de pensamento, Ricardo Piglia enfatiza que o romance policial clássico não atribui ao crime uma motivação social. O delito é encarado como um problema matemático, um desafio à inteligência¹⁴⁷. Ao contrário, no romance *noir*, um crime não se soluciona com a descoberta do criminoso porque suas causas quase sempre encontram-se na base do sistema social. Empréstado ao gênero uma dimensão social, Giardinelli considera a literatura

¹⁴⁶ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 63.

¹⁴⁷ PIGLIA, R. Apud GIARDINELLI, M., op.cit. p. 78.

noir um reflexo da chamada civilização moderna, tal como quaisquer das melhores obras da literatura ocidental contemporânea¹⁴⁸. Daí se concluir que, para o romance americano, mais significativo do que saber como acontece o crime é reconhecer as razões que o motivam.

Algumas distinções são apresentadas pelo crítico espanhol Javier Gracia Gimeno ao assinalar os limites diferenciais entre o romance de enigma e o *roman noir*. Neste, a sociedade é vista sob a ótica do realismo crítico, exibindo uma desordem inicial que permanecerá até o desfecho. Naquele, a sociedade apresenta-se inicialmente organizada e a ordem, violada com o crime, é restabelecida pelo desvelamento do enigma. Outra diferenciação apontada refere-se à busca racional e lógica, utilizada pelos detetives no romance policial clássico, e à “busca dinâmica” dos romances *noir*, próxima dos romances de aventuras, quando são empregados, muitas vezes, processos ilógicos¹⁴⁹.

Ao distanciar-se do cânone clássico do gênero, o texto de Dashiell Hammett, *O falcão maltês*, instaura um novo momento na história do romance policial.¹⁵⁰ De forma diferenciada das anteriores, o crime não precede à investigação. Portanto, está ausente a estrutura de duas histórias distintas, do crime e da busca, presente nas narrativas de Poe e Doyle, circunstância que marca o primeiro momento da história policial. A narrativa, em terceira pessoa, com um narrador diferenciado do amigo memorialista, é construída no presente. Ela acompanha o desenrolar dos acontecimentos, abandonando a estrutura “épica” do romance, calcada no narrador distanciado do objeto narrado¹⁵¹.

O título *O falcão maltês* guarda uma possível intertextualidade com o marinheiro maitês da narrativa de Poe. Não há registro de outras marcas para-

¹⁴⁸ GIARDINELLI, M., op.cit. p. 78.

¹⁴⁹ GIMENO, J. G. *Manuel Vázquez Montalbán : novela negra y novela política*. Zaragoza: Ibercaja, 1990. p. 15.

¹⁵⁰ *O falcão maltês*, considerado por muitos críticos como o melhor romance de Hammett, foi publicado em 1930.

¹⁵¹ De acordo com Sandra Reimão, em *O falcão maltês*, a narrativa é construída por um narrador impessoal, fato pouco comum nos romances de Hammett e nos romances *noir*, nos quais geralmente o narrador é o protagonista. (REIMÃO, S.L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 56).

textuais. A composição da narrativa é feita em vinte capítulos, todos nominados ¹⁵² e processados por um narrador “impessoal”.

Abre-se a narrativa com a curiosa descrição de Sam Spade como um *louro satanás* de maxilar *longo e ossudo*, com o queixo em *V proeminente sob o V mais flexível da boca*, com as narinas curvadas *para trás, fazendo um outro V menor*. O narrador acentua, ao descrevê-lo, a linha horizontal dos *olhos amarelo-pardos* e enfatiza o motivo *V* agora *retornado de novo por espessas sobrancelhas saindo de duas rugas gêmeas sobre o nariz adunco*¹⁵³. Nada nessa descrição lembra a figura ascética de seus antecessores Dupin e Holmes.

A história inicia-se quando Sam Spade e Miles Archer, detetives profissionais em São Francisco, são contratados por uma bela mulher – Brígida O’Shaughnessy – para seguir uma determinada pessoa. Os detetives participam diretamente da ação, sofrendo violências físicas que culminam com a morte de Archer. Os crimes sucedem-se e Spade envolve-se com uma rede de criminosos que querem se apoderar de uma estatueta de falcão avaliada em um milhão de dólares. O falcão revela-se uma fraude e Spade “friamente” entrega Brígida O’Shaughnessy à polícia como assassina de seu sócio, apesar de envolvido sexualmente com ela. Assim, no último capítulo (Se eles a enforcarem), Spade desmascara a bela cliente e, com ironia, faz a dupla promessa: *Eu a esperarei. (...) Se eles a enforcarem, sempre me lembrarei de você.*

No dia seguinte Sam, *cheio de energia e de bom humor*, enfrenta a rotina do escritório procurando defender-se da reprovação da secretária Effie Perine e do assédio sexual da viúva do ex-sócio.

Segundo Parga, a atuação de Spade é decisiva no desenrolar da trama, modificando as situações preestabelecidas ou criando outras. Age como se-

¹⁵² Os capítulos são assim nominados: Spade & Archer, Morte no nevoeiro, Três mulheres, O pássaro preto, O oriental, O pequeno espião, G no ar, Conversa fiada, Brígida, O divã do belvedere, O homem gordo, Carrossel, A dádiva do imperador, La Paloma, Os malucos, O terceiro assassinato, Noite de sábado, O bode expiatório, A mão do Russo, Se eles a enforcarem.

¹⁵³ HAMMETT, D. *O falcão maltês*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 5.

nhor e dono da cena que é modificada de acordo com sua conveniência¹⁵⁴. Ao contrário de Dupin e Holmes, que jamais se envolvem diretamente na ação, Spade participa da história na qual intervém e não crê que um conjunto de indícios possa conduzir à solução do crime. Parga adverte, ainda, que não se pode qualificar a violência de Hammett de anti-social. Pelo contrário, trata-se de uma violência que é reflexo da realidade existente, difícil de ser ignorada, e que é reprovada com frequência pelo autor¹⁵⁵.

A irônica colocação feita pelo crítico Ruy Castro¹⁵⁶ sobre a preferência do público pela obra de Hammett, *O falcão maltês*, consagrando-a como “uma espécie de Odisséia” da literatura de mistério, dá a medida da importância desse romance. Sucesso de público, *O falcão maltês*, levado às telas em 1941, é considerado, por muitos aficionados por cinema, um dos melhores *thrillers* já realizados¹⁵⁷.

Um outro momento do *roman noir* é marcado pelas narrativas de Raymond Chandler e seu detetive particular, Phillip Marlowe, que atua na cidade de Los Angeles¹⁵⁸. Seus primeiros contos são divulgados na revista *Black Mask* e sua primeira novela, *The big sleep*, aparece em 1939.

¹⁵⁴ PARGA, S., op.cit.p.193.

¹⁵⁵ Ibid., p. 187.

¹⁵⁶ Ruy Castro, no ensaio *O primeiro detetive fervido a 100° C*, já referido, esclarece que, nos fins dos anos 20, os críticos literários americanos passam a usar a expressão *hard-boiled* da cozinha inglesa como metáfora das personagens e do jeito de escrever de Hammett: duros e apressados. (In: HAMMETT, D. *Continental Op*, p. 7-13).

¹⁵⁷ *O falcão maltês* é filmado em 1941 (no Brasil, o título foi traduzido por *Relíquia Macabra*), sob a direção de John Huston. Sam Spade é interpretado por Humphrey Bogart, e Mary Astor assume o papel da bela assassina. O toque pessoal do diretor nota-se na frase que encerra o filme, uma das poucas linhas não escritas por Dashiell Hammett: *É a matéria de que os sonhos são feitos*. Com ela Sam Spade traduz o que para ele simbolizava aquela estatueta que tinha gerado tantos assassinatos e traições. (MORA, R. A matéria de que os sonhos são feitos. *Cult*, São Paulo, n.22, p.22-24, mar. 2001).

¹⁵⁸ Embora tenha sido educado na Inglaterra com formação pós-vitoriana, Chandler estudou profundamente toda a literatura norte-americana do século XIX e princípios do século XX. Leitor contumaz de obras policiais, foi um dos primeiros a precisar as distintas correntes do gênero e sustentou que o realismo crítico dava transcendência ao romance policial. Preocupado com sua produção, sempre se propôs “a escrever a verdadeira ficção empregando a forma de um relato policial”. (Giardinelli, M., op.cit. p. 43).

Não foi um escritor prolífico e publicou apenas uma antologia de contos reunidos no volume *A simples arte de matar*, e sete novelas¹⁵⁹. As novelas de Chandier, ressalta Coma, constituem a obra de um humanista, enfrentando as realidades profundas ao seu redor; nelas permeiam o sentimento de equidade ferido e belicoso e o universo dominado pelo envilecimento do dinheiro e do poder¹⁶⁰. De acordo com Parga, Raymond Chandier ocupa dupla posição no cenário literário norte-americano: de um lado, como autor dos mais consagrados na narrativa policial; e de outro, como ensaísta, participando de várias produções teóricas sobre o gênero¹⁶¹. Ainda segundo Parga, ocorre com Marlowe uma suavização da violência dominante entre os detetives da escola *hard-boiled*, e, em decorrência, ele passa a ser considerado o modelo maior da novela *noir*¹⁶². Semelhantemente a Conan Doyle, que ficou célebre por causa de Sherlock Holmes, Raymond Chander tornou-se inseparável de sua criatura.

Entretanto, não há unanimidade quanto à consagração de Chandier. Por alguns críticos, entre eles Edmund Wilson, é considerado um autor digno de constar entre os grandes da literatura contemporânea.¹⁶³ Para outros, entre os quais se inscrevem Boileau e Narcejac, é repetitivo em sua temática, deficiente em construir a ação de seus romances e caricatural em seu “estilo falado”¹⁶⁴.

Ricardo Piglia aponta a ética calvinista de Chandier ao descrever o policial americano, o que influencia a construção do personagem Marlowe: “profissional honesto, que faz bem seu trabalho e não se contamina, parece uma realização urbana do *cowboy*”¹⁶⁵. Contudo, a referência mais significativa de visão crítica sobre Raymond Chandier, teórico e ficcionista, parece ser o ensaio de Fredric Jameson, para quem Chandler é um pintor da vida dos Estados Unidos em quadros fragmentários de cena e lugar. A ação de suas narrativas trans-

¹⁵⁹ As novelas publicadas por Chandier são: *The big sleep* (1939); *Farawell, my Lovely* (1940); *The high window* (1942); *The lady in the lake* (1943); *The little sister* (1949); *The long goodbye* (1953); *Play back* (1958).

¹⁶⁰ COMA, J., op.cit. p. 104.

¹⁶¹ PARGA, S., op.cit.p. 222.

¹⁶² *Ibid.*, p. 218.

¹⁶³ WILSON, E. Apud CASTRO, R., op.cit. p. 7-13.

¹⁶⁴ BOILEAU ; NARCEJAC, op.cit. p.63.

¹⁶⁵ PIGLIA, R. Lo negro del policial. In: LINK, D. (Org.), op.cit. p. 57.

corre no interior de pequenas sociedades, nas quais, por uma “tenebrosa ilusão ótica, a selva reaparece nos subúrbios”¹⁶⁶.

Dois aspectos merecem, ainda, particular destaque. O primeiro diz respeito aos seguidores de Hammett e Chandier, citados pela crítica historiográfica, como autores de textos que inovam esse gênero. Na trilha da literatura *hard boiled* são mencionados¹⁶⁷ escritores norte-americanos como Jonathan Latimer que, em 1934, cria o detetive Bill Crane, mescla de Sam Spade e Continental Op¹⁶⁸, e Ross Macdonald, “arguto observador” da vida na Califórnia, e seu detetive particular Lew Archer¹⁶⁹. Dentre os escritores ingleses, são mais frequentemente citados Peter Cheyney, jornalista e dono de uma agência de investigação, que cria em 1936 a personagem Lemmy Caution¹⁷⁰, e James Hadiey Chase, pseudônimo do escritor inglês René Lodge B. Raymond, autor do best seller *Não enviem orquídeas para Miss Blandish*, publicado na época em que estoura a Segunda Guerra Mundial¹⁷¹.

O último aspecto, de acordo com Boileau e Narcejac, configura-se na possibilidade de visualizar a gênese do gênero *noir* nas narrativas do Oeste norte-americano, quando transplantadas para as grandes cidades, onde o crime é mais poderoso que a polícia, fato que condiciona o surgimento de um po-

¹⁶⁶ JAMESON, Fredric. Sobre Raymond Chandier. In: LINK, D., op.cit. p. 65.

¹⁶⁷ As informações aqui registradas baseiam-se na leitura das seguintes obras: PARGA, S.V., op.cit; DIAZ, C.E., op.cit; HAINING, P. (Org.) *Noir Americano: uma antologia do crime de Chandier a Tarantino*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹⁶⁸ Latimer, além de escritor, foi roteirista cinematográfico, e seu detetive Bill Crane chegou a protagonizar cinco romances. (PARGA, S.V., op.cit. p. 204).

¹⁶⁹ Archer é um ex-policia de Long Beach, desiludido com a corrupção da polícia, intelectual e militante em favor de um meio ambiente melhor. Imortalizado no cinema por Paul Newman no filme *Harper, o caçador de aventuras* (*The Moving Target* – 1966) em que teve o nome trocado para Harper, e *A Piscina Mortal* (*The Drowning Pool* – 1975), Archer foi protagonista de dezoito romances e uma série para a televisão, em 1975, estrelada por Brian Keith. (HAINING, P., op.cit. p.161).

¹⁷⁰ O autor leva o clima dos romances de detetives particulares “durões” para o cenário londrino, num estilo diferente da maior parte da literatura policial inglesa de sua época. Parga enfatiza a linguagem violenta do detetive e o uso de expressões vulgares. (PARGA, S.V., op.cit. p. 205).

¹⁷¹ Chase escreveu o *best seller* sem jamais ter visitado os Estados Unidos ou ter tido contato com um verdadeiro gangster. O sucesso do romance *Não enviem orquídeas para Miss Blandish* levou-o a ser adaptado para o teatro inglês, em 1942 e para o cinema, em 1946 e 1971. (HAINING, P., op.cit. p.343).

der paralelo, “o investigador particuiar”¹⁷². Tal ponto de vista é compartilhado por Mempo Giardinelli que afirma não haver romance *noir* americano sem a existência da “literatura romântica e de ação dos autores do século XIX do chamado *Far West*”¹⁷³. Aponta, ainda, “o ritmo, a ação, o heroísmo individual” [...] “a ambição por dinheiro, a glória pessoal, a conquista do poder político” e, sobretudo, o crime como elementos presentes na literatura *western* e na literatura policial *noir*. O autor afirma que “o poder, a corrupção, a crítica social”, hoje características do melhor romance *noir*, já estão presentes naquele gênero quando se “descrevem a brutalidade do homem branco contra o índio”¹⁷⁴ e o extermínio de uma civilização. A fundação de cidades, a construção das ferrovias, a organização de caravanas, a luta contra as regiões desérticas, a presença do jogo e do alcoolismo constituem aquilo que o autor denomina de contorno pitoresco da futura civilização capitalista. Ali estão também, segundo Giardinelli, “as bases filosóficas e morais que norteiam tanto a literatura do Oeste quanto o romance *noir*”, configuradas pelo “individualismo, nacionalismo, puritanismo religioso, romantismo, confiança na Lei e um certo maniqueísmo que se expressa na peculiar visão que os norte-americanos têm da luta do Bem contra o Mal”¹⁷⁵.

¹⁷² BOILEAU ; NARCEJAC, op. cit. p.58.

¹⁷³ GIARDINELLI, M., op.cit. p.19.

¹⁷⁴ Ibid., p.23-24.

¹⁷⁵ Ibid., p.18-25.

5 A RENOVAÇÃO E A FUSÃO DOS CÂNONES: O ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO

“Estou pessoalmente convencido de que os dias do velho romance do enigma policial puro e simples, e que se baseia unicamente na intriga, sem juntar a eles os atrativos do estudo dos caracteres, do estilo, ou mesmo do humor, estou convencido de que os dias desse romance estão contados.”

Anthony Berkeley

Outra vertente do romance policial surge na contemporaneidade, ao mesclar e fundir elementos do policial *noir* com elementos do policial clássico, promovendo, assim, uma outra renovação do gênero. Dos cânones do clássico mantém a característica do *enigma*, porém, da mesma forma que no *noir*, esse componente ocupa uma posição secundária na narrativa. Por outro lado, apresenta idêntica temática moral e social do *noir*, em consequência, o final da história se faz de um modo mais problemático que o tradicional “final feliz” do policial clássico. Porém, renova o *noir* pela maior interiorização das personagens (em particular, o detetive) e maior detalhamento na descrição do espaço físico, do que resulta o ritmo da narração menos frenético e mais introspectivo. De um modo geral, o romance policial contemporâneo não reproduz a mesma linguagem cruel, nem representa com igual intensidade a violência urbana e nem adota o mesmo tom corrosivo e duro do policial *noir*. Nele, a visão crítica da sociedade é mais sutil. O detetive não é um ser superdotado e diletante, como na vertente clássica, mas um homem comum, sem atributos especiais, que precisa lutar para ganhar a vida, como no *noir*.

Caberia aqui a indagação de qual a diferença fundamental entre o romance policial com características atuais, denominadas de *fusão* neste trabalho, e o gênero *noir*. Essa diferença estabelece-se não mais num processo de

ruptura, como acontece entre o romance de enigma e o do segundo momento, mas evidencia-se de uma forma mais sutil. Talvez seja precoce estabelecer cânones para o romance policial contemporâneo, visto que está ainda em formação.

Entre os autores europeus, representantes do romance policial contemporâneo, destaca-se o escritor catalão Manuel Vázquez Montalbán, ficcionista da atual sociedade de Barcelona, tanto do submundo quanto da mais alta burguesia catalã¹⁷⁶. Em entrevista publicada em O Estado de São Paulo, Montalbán afirma que por meio de seus romances “ditos policiais” procura questionar os “problemas sociais e revitalizar a memória histórica, perigosamente ameaçada de desaparecer”. Assim, segundo o autor, o interesse fundamental não deve ser a solução do crime, mas “a viagem literária por meio de uma indagação, a busca de uma verdade que justifica a escrita literária”¹⁷⁷. Sua personagem, Pepe Carvalho, arguto observador, transita com desenvoltura em todos os ambientes. De origem galega, radicado em Barcelona, exerce a profissão de detetive, mas no fundo é um *bon vivant*, que, nas horas vagas, dedica-se aos prazeres do paladar e do sexo¹⁷⁸. Conhece os melhores restaurantes de Barcelona e as especialidades de cada um deles; alterna a sofisticação do *gourmet* com as delícias da cozinha popular. Seu perfil psicológico é definido por traços ambivalentes, que fundem feições do detetive clássico e do detetive *noir*.

¹⁷⁶ Manuel Vázquez Montalbán nasceu em Barcelona, em 1939, e cresceu sob a ditadura de Franco – fato que marcou sua obra. Cursou Filosofia e Letras e é vinculado à oposição anti-franquista (desde 1961 é membro do partido comunista, o então PSUC e atual *Iniciativa per Catalunya*), por sua ideologia conheceu as masmorras do *regimén* e começou a escrever poemas. Depois de sair da prisão, dedicou-se com crescente intensidade à produção de prosa narrativa. É criador do detetive Pepe Carvalho, personagem de 21 romances policiais que constituem a chamada Série Carvalho. Além de escritor de narrativas policiais, Montalbán destaca-se como romancista, poeta, ensaísta e jornalista. (STENZEL, H. *Manuel Vázquez Montalbán: Pepe Carvalho en busca de la identidad de la España posfranquista*. Barcelona: Lumen, 1994. p. 255).

¹⁷⁷ BRASIL, U. A sociologia como arma da literatura policial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mai. 2001. Caderno 2, p. 9. Os dados dessa reportagem foram confirmados na entrevista que o autor concedeu ao repórter Pedro Bial, no programa *Espaço Aberto*, da Globonews, em maio de 2001.

¹⁷⁸ De acordo com reportagem publicada na revista *Bravo!*, Pepe Carvalho é, possivelmente, o detetive mais popular da Europa, “além do mais celebrado” pelos representantes do poder intelectual, que têm agraciado seu criador com “os mais cobiçados prêmios da Espanha e do continente.” (ESTENSSORO, H. Além do mistério. *Bravo!*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 102-103, jul.2000).

Apesar da identidade de alguns traços psicológicos com a intelectualidade do detetive clássico, não se mostra misógino. É amante de Charo, definida pelo narrador como *prostituta cara de telefone*¹⁷⁹.

Em que pesem todas as características de *bon vivant*, Pepe Carvalho é sensível e expõe muitas vezes sua alma em momentos de introspecção.

*As explicações autocomplacentes de Biscuter lhe soavam como chuva na vidraça, e foi ali que procurou os respingos das palavras. Chovia. Chovia pesado sobre a Rambla de Santa Mônica e sentiu na espinha um calafrio nostálgico de lençóis e cobertas, nostálgico de gripes suaves e trabalhos domésticos em surdina. Pepe, Pepe, faça uma limonada? Nas mãos, 'A ilha misteriosa' e, no rádio, 'As aventuras do inspetor Nichols', na voz de Fernando Forga.*¹⁸⁰

O perfil de ambivalência caracteriza Pepe Carvalho que, neste trabalho, representa o detetive da ficção policial contemporânea européia. Por outro lado, a clássica dupla, o detetive diletante e “seu fiel escudeiro”, repete-se na relação de amizade e trabalho entre Pepe Carvalho e Biscuter, secretário e cozinheiro. Vale destacar que Montalbán utiliza um outro elemento fundamental e característico do *roman noir*, a “marginalidade”, presente no afeto especial dedicado a uma prostituta e na outra personagem insignificante que é seu secretário, também um ex-contraventor. Como consequência do desencanto perante a cultura da atualidade, Carvalho tem o hábito de queimar livros para acender a lareira. O fato de admirar livros e queimá-los é outra face da ambigüidade da personagem:

*(...) Carvalho remendava seus frustrados esforços na lareira e acendia um fogo impressionante com a ajuda de um livro que havia escolhido de sua desfalcada biblioteca : **Maurice**, de Forster.*

¹⁷⁹ Segundo alguns críticos, essa definição de Charo é repetida nas outras narrativas de Montalbán em que Pepe Carvalho é protagonista. Assim, é possível ver, no uso repetido dessa expressão, uma analogia com a mesma característica de repetência usada por Homero, na *Odisséia*, ao fazer uso de um atributo específico para qualificar uma personagem, como por exemplo, a expressão *Atena, a deusa de olhos brilhantes*. (HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981).

¹⁸⁰ MONTALBÁN, V. M. *Os mares do sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 101.

- É ruim?

- É extraordinário.¹⁸¹

Dos livros policiais de Montaibán pertencentes à denominada “Série Carvalho” publicados no Brasil por mais de uma editora, a escolha para leitura neste trabalho privilegia o texto *Os mares do sul*,¹⁸² cuja trama desenrola-se em Barcelona, no ano de 1979, envolvendo a alta sociedade com o subúrbio operário. É interessante observar a simultaneidade temporal da ação da narrativa, da escritura do romance e da publicação do livro.¹⁸³

Antecedem a leitura do texto de Montaibán algumas reflexões sobre o paratexto do romance. Serve de epígrafe à narrativa o fragmento de uma poesia – *più nessuno mi porterà nel sud (agora ninguém me levará ao Sul)* – contida no livro *La vita non è sogno*, do poeta italiano Salvatore Quasimodo¹⁸⁴. Ao longo da leitura de Montaibán, esse fragmento assume um significado às avessas em relação ao sonho e à aspiração da vítima, Pedrell. O título do texto de Quasimodo apresenta, também, uma intertextualidade às avessas com o velho *topoi* da literatura ocidental do sonho como metáfora da vida, cuja expressão maior talvez seja a obra *A vida é um sonho*, de Calderón de La Barca¹⁸⁵.

O título de Montaibán – *Os mares do sul* – fornece, de igual forma, pistas norteadoras dos procedimentos ficcionais da investigação, além de configurar uma referência constante aos mares do sul, ao longo da narrativa. É possí-

¹⁸¹ Ibid, p. 29.

¹⁸² Como *Os mares do sul*, a maioria dos romances de Montalbán no Brasil é editada pela Companhia das Letras.

¹⁸³ Foram lançados os seguintes títulos com o protagonista Pepe Carvalho: *Yo maté a Kennedy* (1972); *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del sur* (1979), *Asesinato em el Comité Central* (1981); *Los pájaros de Bangkok* (1983); *La rosa de Aiejandria* (1984); *El Balneario* (1986); *Historias de fantasmas* (1991); *Historias de padres e hijos* (1987); *Trés historias de amor* (1987); *Historias de política ficción* (1987); *Asesinato em Prado Del Rey e otras historias sórdidas* (1987); *El delantero centro fue asesinado ai atardecer* (1988); *El laberinto grego* (1991); *Sabotaje olímpico* (1993); *El Hermano pequeño* (1994); *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994); *Ei premio* (1996); *Quinteto de Buenos Aires* (1999) e *El Hombre de mi vida* (2000).

¹⁸⁴ Poeta, crítico literário e tradutor italiano, Salvatore Quasimodo (1901-1968) nasceu em Modica, Sicília. Opondo-se ao fascismo, sua poética de protesto ganhou grande liberdade de expressão. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1959. (QUASIMODO, Salvatore. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil Publicações Ltda. Rio de Janeiro, v. 13, p. 103, 1986).

¹⁸⁵ CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 147.

vel atribuir carga simbólica ao título, na associação dos “mares do sul” com o sonho de uma vida melhor em ilhas distantes – tanto da personagem Pedrell quanto do pintor Gauguin. No decorrer da investigação, o leitor identifica inúmeras afinidades do morto com o citado pintor – em destaque, o mesmo procedimento de abandono da família e das relações sociais e a partida para os paradisíacos “mares do sul”. E, em alguns momentos da narrativa, o narrador cita explicitamente Gauguin, ressaltando a afinidade do pintor com o empresário Pedrell, diante dos questionamentos existenciais: “O que somos? Para onde vamos? De onde viemos?” Tais questionamentos configuram o título de uma das obras-primas de Gauguin, pintada no Taiti, entre 1879 e 1898¹⁸⁶.

Seguindo o modelo predominante do policial *noir*, o texto de Montaibán está estruturado em capítulos não-nominados, relatados por um narrador “impessoal”, cuja visão é limitada pela perspectiva da personagem Pepe Carvalho. Em outras palavras, o foco narrativo praticamente está restrito ao detetive.

*Foi até a cozinha e tirou da geladeira uma das dez garrafas de vinho blanc de blancs, que o esperavam iluminadas, disfarçadas de garrafas de champanhe artesanai. Talvez não seja tão bom quanto me parece, pensou Carvalho, mas a alegria não faz mal a ninguém.*¹⁸⁷

Assim, a narrativa não se processa pelo narrador memorialista, amigo do detetive, como ocorre no primeiro momento do romance policial, nem pelo narrador em primeira pessoa, construção mais comum do *noir*, conforme já foi enfocada. O papel do narrador é limitado tanto pela sua não-onisciência quanto pela estrutura narrativa, que registra grande incidência de diálogos. Vale lembrar que a narrativa inicia-se com um diálogo entre dois marginais, pontuado pelo narrador.

Como acontece na narrativa clássica, presentifica-se a estrutura de duas histórias: do crime e da busca de seu desvelamento. Entretanto, essas histórias agora se imbricam, e a narrativa acompanha a investigação do detetive e

¹⁸⁶ MONTALBÁN, V.M., op.cit.p.48. O quadro intitulado originalmente *D’où venon-nous? Que sommes-nous? Où allon-nous?* constitui acervo do Museu de Bellas-Artes de Boston.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

o desenrolar dos acontecimentos, mantendo a estrutura assemelhada à do policial *noir*. Diferentemente do que ocorre no romance de enigma, no contemporâneo o crime não se apresenta como um atentado individual contra a ordem estabelecida, mas reveste-se de implicações sociais, como o *noir*, porque circunscreve a realidade social da qual ele é reflexo e sintoma.

Em decorrência do grau de limitação do narrador, o leitor acompanha, passo a passo, apenas as peripécias do detetive no desvelamento do crime, compartilhando com o narrador os erros, as angústias e as incertezas da personagem. O leitor é, portanto, parceiro da visão restrita do narrador, mas há momentos em que ocorre a supremacia de conhecimento dele em relação ao detetive.

O detetive Pepe Carvalho, protagonista dos romances policiais de Montalbán desde o início dos anos 70, além das características já apontadas, aproxima-se de Sam Spade, visto que não é imune aos perigos e arrisca sua vida, chegando a sofrer tentativa de assassinato.

A história de *Os mares do sul* inicia-se com a descoberta por dois marginais, numa construção abandonada, do cadáver esfaqueado de um rico empresário, Stuart Pedrell, que se supunha em viagem pelos mares do sul. O detetive Pepe Carvalho é procurado por Viladecans, advogado da família, e contratado pela esposa do morto, Mima Pedrell, para descobrir principalmente o que aconteceu durante o ano em que Pedrell ficara ausente. O mistério transparece neste fragmento de diálogo entre Pepe Carvalho e Viladecans:

- (...) Não sabemos onde esteve, o que fez durante todo esse tempo, e precisamos saber.

- Eu me lembro do caso. O assassino não foi encontrado. Também querem saber quem é ele?

- Bom, se houver assassino, que venha o assassino. Mas o que nos interessa é saber o que ele fez durante esse ano. Compreenda que há muitos interesses em jogo.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ibid., p. 20.

Segundo informação da polícia, são achadas junto do morto algumas palavras rabiscadas num papel – *più nessuno mi porterà nel sud* – que todos crêem serem a chave para a descoberta do enigma. Conforme já foi informado, esses versos, fragmentos da poesia de Salvatore Quasimodo, formam a epígrafe na portada do texto.

Assim, a narrativa é construída principalmente em torno da busca que fez Pepe Carvalho sobre as ocorrências do último ano de vida do milionário Pedrell. Ao investigar as circunstâncias do assassinato, Carvalho descobre que Stuart Pedrell não saíra do país, mas abandonara sua profissão e família, passando a viver em San Magín, bairro operário nos arredores de Barcelona, lá convivendo com trabalhadores. O relacionamento amoroso com a operária Ana submete Pedrell a violenta agressão física por parte do irmão, Pedro Larios, ao saber da gravidez da irmã. Mortalmente ferido, Pedrell procura refúgio na casa de uma ex-amante, Lita Vilardell, a quem encontra junto com o advogado Viladecans. O casal nega-lhe socorro e, após sua morte, procurando evitar situações embaraçosas, livra-se do corpo de Pedrell, atirando-o numa construção abandonada, onde é encontrado.

Embora Carvalho, como Spade, seja um profissional e não trabalhe por diletantismo, mantém-se dentro dos limites da ética e, sem se corromper, finaliza o trabalho para o qual é contratado, exercendo o papel de “consciência moral” frente a todos os culpados. Ele não aceita a tentativa de suborno do advogado Viladecans para encobrir a verdade e relata todos os fatos à viúva. A localização do culpado não pressupõe o restabelecimento da ordem social, uma vez que este é apresentado como vítima da sociedade. Além de Pedro Larios, assassino confesso, são ainda culpados aos olhos da Lei, Viladecans e Lita Viladrell, por omissão de socorro e ocultação de cadáver. À viúva da vítima, pode-se atribuir culpa moral:

- Há uma fatura detalhada na última folha. No total, trezentas mil pesetas e, em troca, tenha a certeza de que ninguém irá tocar em um só centavo do seu patrimônio.

- *É um bom negócio, sobretudo se a garota não reclamar a paternidade de meu marido.*
- *Não reclamará pelo seu próprio bem. A não ser que você queira colocar este relatório nas mãos da polícia e saiam em busca de seu irmão. Daí tudo vazará.*
- *Ou seja ...*
- *Ou seja, se quiser ter a festa, a honra e a fortuna em paz terá que deixar impune este crime.*
- *Ainda que essa história da garota não tivesse aparecido, eu não moveria nem um dedo para que a polícia encontrasse o assassino.*
- *É uma amoral.*
- *Quero descansar. Fiz o papel de mulher de negócios durante um ano intenso. E me saí muito bem. Vou partir em viagem.*
- *Para onde? (...)*
- *Para os mares do sul.*¹⁸⁹

No último capítulo, o próprio detetive sofre mais uma violência, quando sua cadela de seis meses – uma de suas “obrigações” – é morta¹⁹⁰. No episódio de seu sepultamento, Carvalho investe contra a cidade e seus habitantes:

A cidade cintilava na distância e suas luzes começaram a se encharcar nos olhos de Carvalho. Buscou uma pá no sótão (...) Os olhos lhe ardiavam, mas sentia uma súbita limpeza na cabeça e no peito. Olhando para a cidade iluminada, disse:

*- Filhos da puta, filhos da puta.*¹⁹¹

Assim, o final da narrativa não se fecha com a revelação do criminoso e com o “final feliz”, representativos do romance de enigma, nem colabora com a restauração da ordem social na entrega dos criminosos à polícia, seguindo os padrões característicos do romance *noir*. Reafirma-se, pois, a desordem social inicial, não restaurada pela ação do investigador.

A história ambienta-se, como quase todos os romances policiais de Vázquez Montalbán, em Barcelona. A cidade, uma grande concentração urbana,

¹⁸⁹ Ibid., p. 243-244.

¹⁹⁰ As outras “obrigações” de Carvalho são uma prostituta, sua namorada, e seu secretário. (Ibid., p. 246).

¹⁹¹ Ibid., p. 247.

onde cresce irremediavelmente a criminalidade, é descrita em detalhes: suas ruas, seus cantos, seus cheiros, seus ruídos, suas cores, seus habitantes:

Saiu para o patamar da escada, onde foi invadido por ruídos e odores do casarão. O matraquear das castanholas da escola de dança, o pique-pique meticuloso do velho escultor, o cheiro de lixo sedimentado ao longo de trinta anos que exalava, misturado ao verniz esmaecido e à pasta de poeira acumulada nas molduras dos batentes das portas, das clarabóias zenitais que pairavam sobre o vão da escada com seus olhos rombudos e opacos. Saltou de degrau em degrau, ajudado ou empurrado pela energia do álcool e agradeceu pelo ar que assomava da Ramblas. A primavera tinha enlouquecido. Punha-se fria e nublada naquele entardecer de março.¹⁹²

Vale lembrar que o romance policial é, em sua essência, um produto das grandes cidades, gestadoras da matéria-prima de que ele é feito. Essa característica atravessa os três momentos do policial europeu e norte-americano e se faz presente, também, ainda que em graus diferentes, nos romances policiais brasileiros cuja leitura será interpretada na próxima unidade.

Já as questões intertextuais presentes nos romances policiais clássicos reaparecem nos romances de Montalbán. São freqüentes a citação de outras obras literárias e a crítica do gênero policial no interior da própria obra. Quanto ao último aspecto, no decorrer da história de *Os mares do sul*, a personagem Pepe Carvalho participa de uma conferência cuja temática incide sobre o romance policial. O narrador assim descreve a discussão entre dois membros da mesa:

(...) e começaram uma partida particular de pingue-pongue intelectual sobre se Dostoievski escrevera romance policial ou não. Logo passaram para Henry James, sem esquecer a necessária menção a Poe e acabaram descobrindo que o romance policial em outros países se chamava também de romance "noir" devido a um capitalista francês que dera essa cor à série de romances policiais da Gailimard.¹⁹³

¹⁹² Ibid., p. 14-15.

¹⁹³ Ibid., p. 60-61.

Entre os escritores com os quais Montalbán estabelece a intertextualidade, constam vários autores de romances de aventura, entre eles Melville e Hemingway. Além disso, numa explícita intertextualidade com Baudelaire¹⁹⁴, é estabelecida uma comparação dos detetives particulares com os trapeiros:

*Nós, detetives particulares, somos tão úteis como os trapeiros. Salvamos do lixo aquilo que ainda não é lixo. Aquilo que, olhando bem, poderia deixar de ser considerado lixo.*¹⁹⁵

Segundo Parga, os livros de Montalbán estão impregnados de um realismo crítico, daí ser Pepe Carvalho um detetive atual, que vive pessoalmente os problemas da Espanha pós-Franco, mas embora não assuma posições diretas, quase todos os casos profissionais em que está envolvido têm implicações políticas ou político-sociais. “Crítica e testemunho são, pois, as características de fundo” das histórias criminais envolvendo Pepe Carvalho – “aquelas mesmas características que possibilitaram o nascimento da literatura da série negra nos Estados Unidos”¹⁹⁶.

A renovação do gênero policial aqui representada pela ficção de Montalbán ocorre não só em países da Europa, mas estende-se também a países do continente americano. Nos Estados Unidos, pode-se citar Patrícia Highsmith¹⁹⁷. Alguns críticos assinalam que ela inova o gênero, ao transformar assassinos e facínoras nos protagonistas de seus romances, inclusive com característica de repetência de algumas personagens. Parga destaca que, para Highsmith, não existem pessoas essencialmente boas nem essencialmente más: todos são joguetes de seus instintos e de suas obsessões mais profundas. A autora desvela a psicologia das personagens de tal forma que o leitor pode identificar-se com elas. Emprega, em suas histórias, uma violência mais psicológica do que

¹⁹⁴ Segundo Benjamin, Baudelaire compara o trabalho do trapeiro com o do poeta, pois os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. (BENJAMIN, W. *A Modernidade e os tempos modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p.15).

¹⁹⁵ MONTALBÁN, V., op.cit. p. 15.

¹⁹⁶ PARGA, S., op.cit. p.295.

¹⁹⁷ Patrícia Highsmith nasceu no Texas, em 1921, e faleceu na Europa, no ano de 1995.

física – violência intensa, mas sutil ¹⁹⁸. Uma das personagens mais sugestivas criadas pela escritora é, sem dúvida, Tom Ripley. O primeiro romance da série de que é protagonista (*The talented Mr. Ripley*) introduz a personagem como um jovem despreocupado, que planeja e executa um assassinato como um jogo. Novamente a relação já apontada entre o jogo e o gênero policial. No epílogo, Ripley fica livre de toda suspeita e recebe como recompensa a herança de sua vítima ¹⁹⁹. A essa primeira aventura de Ripley seguiram-se outros romances, não menos violentos, como *O amigo americano*, onde Ripley segue assassinando sem o menor sentimento de culpa e escapando impune. Para a crítica Sônia Coutinho, a criação desta personagem simboliza o protesto da autora contra a hipocrisia social; através dela “joga fora a idéia convencional da culpa e se coloca além do bem e do mal”. Assim, a fantasia que Ripley provoca não é a da violência, mas a da impunidade. A personagem de Highsmith remete às origens do romance policial, às histórias de aventuras, nas quais os bons ladrões nunca são presos (Robin Hood, Gil Blas). A diferença é que esses aventureiros estavam do lado do bem, enquanto Tom Ripley é visto como uma figura amoral ²⁰⁰.

Esse novo momento do gênero policial aqui denominado de renovação e fusão dos cânones já foi registrado por Todorov no interior do romance policial, como *romance de suspense*, unindo elementos do cânone do enigma e do *noir*. Do romance de enigma ele mantém o mistério e as duas histórias: uma no passado e outra no presente (que não é apenas a narrativa da investigação). Contudo, tal e qual acontece no romance *noir*, o interesse centraliza-se na segunda história, que se desenrola no presente. Assim, o leitor prende-se não só ao que aconteceu no passado, mas, sobretudo, ao que poderá acontecer no futuro. Nessa forma de narrativa, o detetive arrisca constantemente sua vida; o misté-

¹⁹⁸ PARGA, S., op.cit. p. 256-257.

¹⁹⁹ *The talented Mr. Ripley* recebeu nos Estados Unidos o *Mystery Writers of America Award* e na França o *Grand Prix de la Littérature Policière*. Essa obra foi levada ao cinema, com o título “O sol por testemunha”, em filme de René Clément, e tendo, no papel de Ripley, o ator Alain Delon. Também seu primeiro romance, *Strangers on a train*, foi filmado sob a direção de Alfred Hitchcock e recebeu no Brasil o título de “Pacto Sinistro”, tendo Farley Granger como protagonista. Outros livros de Patricia transformados em filmes são *Ripley's Game*, *O amigo americano* e *O grito da coruja*, filmado em 1987 por Claude Chabrol. (DIAZ, C.E., op.cit.p.48).

²⁰⁰ COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994. p.59-61.

rio é mantido, porém não é mais o fulcro principal da narrativa, apenas seu ponto de partida ²⁰¹.

Esse perfil traçado por Todorov pode ser aplicado aos textos que se consideram, neste trabalho, configuradores do terceiro momento do gênero policial europeu e norte-americano e pode, também, ser transposto para orientar a leitura do romance brasileiro, representativo do policial contemporâneo.

²⁰¹ TODOROV, T., op. cit. p. 102 – 104.

6 O ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO: INTERTEXTUALIDADES E LEITURAS

“ ... a ficção policial no Brasil, quase cem anos depois de Edgar Allan Poe e Gaboriau, nascia da mesma forma: em folhetins, em rodapés de jornal. E nós, já nessa época ainda estávamos naquele tempo.”

Medeiros e Albuquerque

Mesmo considerando que o compromisso deste trabalho não é com a historiografia, antes de iniciar a leitura dos textos policiais brasileiros julga-se oportuno traçar as linhas gerais da instauração do gênero entre nós. Os estudiosos do gênero no Brasil são unânimes em apontar *O mystério* como o primeiro romance policial. Conforme Moacir Medeiros de Santana, essa narrativa brasileira de cunho policial é publicada em folhetins, no período de 20 março a 20 de maio de 1920, no jornal carioca *A Folha*, pertencente a Medeiros e Albuquerque. O título é bastante significativo para o gênero e a autoria efetua-se na parceria entre Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Viriato Corrêa e Medeiros e Albuquerque. *O mystério* é, em 1920, reunido em livro, numa edição da Editora Revista do Brasil, de Monteiro Lobato & Cia. – Editores, em São Paulo, tendo sido reeditado duas vezes: em 1922 e 1928²⁰². Fica evidenciado, pela leitura de *O mystério*, que os autores brasileiros estão adotando por modelo o romance por-

²⁰² Em 1928, já na terceira edição, havia alcançado mais de 10 mil exemplares. (SANTANA, M. M. de. *Hildebrando de Lima e o romance policial brasileiro*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1984. p. 17). O exemplar de *O mystério*, com o qual trabalhei, pertence à 3ª edição, de 1928. Vale observar, também, a informação de que, segundo Darcy Ribeiro, a Editora Revista do Brasil, em 1924, passa a chamar-se Monteiro Lobato e Cia., e entra em falência dois anos depois. Comprada por seu antigo contador, reorganiza-se e cresce como Companhia Editora Nacional. (RIBEIRO, D. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985. ref.496).

tuguês *O mistério da estrada de Sintra*, escrito por Eça de Queiroz em parceria com Ramalho Ortigão²⁰³.

O texto, publicado setenta e nove anos depois de *Os assassinatos na rua Morgue*, de Poe, pode ser considerado uma produção tardia do gênero entre nós, com características de ironia ao próprio gênero, expressas nas críticas à polícia e ao poder judiciário. É possível, com respaldo na linha carnalizante de Bakhtin, ler a narrativa como uma paródia satírica aos cânones do romance policial tradicional, numa inversão dos modelos clássicos, que apresenta um outro aspecto do mundo às avessas, com a criação do detetive, Major Mello Bandeira, acontecida no capítulo de responsabilidade de Viriato Corrêa, e do assassino, Pedro Albergaria, no capítulo de Medeiros e Albuquerque. A construção do detetive é calcada no modelo de Sherlock, sendo descrito como o *Sherlock da cidade*²⁰⁴. Porém, seu comportamento inverte o *ethos* do detetive do romance de enigma, pois seu raciocínio lógico-dedutivo ocorre ao contrário do esperado, de tal forma que Medeiros e Albuquerque finda por fazer essa personagem suicidar-se. Em contrapartida, o assassino é uma figura de grande correção moral, utilizado na crítica à atuação da polícia corrupta e compromissada com as forças do poder.

A narrativa de *O mistério* compõe-se de quarenta e sete capítulos, sendo dezessete da autoria de Afrânio Peixoto, quatorze de Viriato Correia, nove de & (pseudônimo de Medeiros e Albuquerque) e sete de Coelho Netto. O desfecho é sua maior ironia: o criminoso, apesar de réu confesso, é absolvido por

²⁰³ A parceria na construção de narrativas policiais será retomada alguns anos depois por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, que formam uma dupla na autoria de diversas aventuras literárias, principalmente sob forma de contos, e criam o autor imaginário Honorio Bustos Domecq, pseudônimo sob o qual publicam uma série de histórias protagonizadas pelo detetive Dom Isidro. O primeiro livro escrito a quatro mãos foi *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*, lançado em 1943 e publicado em português, pela Editora Dantes, em 2001. Trata-se da curiosa história de Dom Isidro, dono de uma barbearia, condenado a 21 anos de prisão por um crime que não cometeu, vítima, portanto, da corrupção do sistema judicial. Em sua cela 273 da penitenciária, recebe visitas de pessoas que o procuram na busca da solução de crimes. Depois de ouvir a história, Dom Isidro profere, em poucas palavras, a solução que parecia impossível. (In: BRASIL, U. Parceria começou com iogurte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 2001. Caderno 2, p. 7).

²⁰⁴ COELHO NETTO et al. *O mistério*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928. p.44.

um júri impressionável (fato apontado como característica nacional) e influenciado por um advogado que o manipula com chantagem emocional.

*A absolvição seria certa: o brasileiro é piedoso, consente, vá lá que se mate e roube, é do mundo... mas que o assassino ou ladrão sejam presos, coitados!, isso é que não, isso é que é demais – na rua com eles!*²⁰⁵

O caráter “lúdico” da narrativa e a frivolidade do enredo podem ser atribuídos ao fato de ter sido escrito em regime de parceria, sem uma história planejada e coerente, da mesma forma como o foi a parceria em *O mistério da estrada de Sintra*. Cada autor tinha a liberdade de criar seu capítulo e o próximo escritor deveria dar continuidade à narrativa, a partir do episódio rocambolesco encontrado, semelhante, também, à estratégia narrativa de Eça e Ortigão²⁰⁶.

Depois de *O mistério*, um largo tempo se passou sem que fossem publicados romances policiais no Brasil. Essa lacuna, talvez, possa ser explicada em decorrência de um preconceito arraigado entre nós, em relação a essa espécie de ficção. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque, na década de 30 Jerônimo Barbosa Monteiro cria, sob o pseudônimo de Ronnie Wells, a figura do primeiro detetive brasileiro – Dick Peter. Essa primazia deve-se ao fato de o detetive repetir-se em várias aventuras, o que não aconteceu com o detetive Mello Bandeira, personagem de uma única narrativa, *O mistério*.

Entretanto, não é consensual entre os críticos e historiadores essa questão da primazia na criação do primeiro detetive brasileiro. Moacir Medeiros de Santana discorda de Medeiros e Albuquerque e aponta o escritor alagoano Hildebrando de Lima, que escreve sob o pseudônimo de Jack Hill, como o criador do primeiro detetive brasileiro – Black James. Afirma, ainda, que o romance inicial da Série Dick Peter, *O crime do 9º andar*, é publicado em 1938, um ano

²⁰⁵ COELHO NETTO et al, op.cit. p. 260.

²⁰⁶ REIMÃO, S. L. *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: a presença do cômico)*. 1987. 240f. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, p. 11.

após o aparecimento, na Série Negra, coleção policial da Companhia Editora Nacional, do romance *O estranho assassinio de Mr. Artwill*, de Hildebrando de Lima. Entretanto, a Editora Abril Cultural lança, em 1984, um prêmio destinado aos vencedores do Concurso Nacional de Contos de Mistério e Suspense, denominado “Jerônimo Monteiro”, homenageando, assim, o autor, por considerá-lo “pioneiro no gênero policial em nosso país”, o que confirma o ponto de vista de Medeiros e Albuquerque²⁰⁷. Essa questão, não totalmente resolvida, pode ser parcialmente explicada a partir do registro feito por Moacir Medeiros de Santana, que consta na última capa do romance *O estranho assassinato de Mr. Artwill*, segundo o qual a “tradução” do texto foi realizada por Monteiro Lobato. Tal informação pode ter contribuído para transmitir ao leitor desavisado a certeza de estar diante de um autor estrangeiro, fator que parece ter confundido alguns críticos literários e historiadores, entre eles, Néison Werneck Sodré²⁰⁸.

Na década de 40, segundo Medeiros e Albuquerque, Aníbal Costa publica, pela Editora A Noite, inicialmente o livro *Aventuras de Roberto Ricardo*, do qual fazem parte duas novelas: *Roberto Ricardo no parque de diversões* e *Um júri em família*; e uma dramatização em estilo radiofônico: *Roberto Ricardo em Paris*. Posteriormente publica pela editora supracitada, *Morte no Cassino*, com o mesmo detetive²⁰⁹. Também Sandra Lúcia Reimão registra o surgimento de um novo romance policial, nos anos 40, escrito em parceria - *O homem das três cicatrizes*. Fazem parte dessa sociedade autoral, coordenada por João Condé, vários escritores que usualmente não transitam no gênero policial, como Fernando Sabino, Herberto Salles, Adonias Filho, Josué Montello, Dinah Silveira de Queiroz, Marques Rebelo, Ledo Ivo, José Condé, Rosário Fusco e Newton Freitas²¹⁰. Ainda na década de 40, a jornalista e romancista Patrícia Gaivão, mais conhecida como Pagu, publica na revista *Detetive*, sob o pseudônimo de King Shelter, nove contos policiais cujas histórias são ambientadas, quase sempre, na França. É interessante observar que o próprio King Shelter

²⁰⁷ SANTANA, M., op.cit. p. 17-18.

²⁰⁸ Segundo Santana, críticos literários, entre eles Odilon Negrão e Néison Werneck Sodré, teceram críticas a respeito das obras de Jack Hill, supondo-o um escritor norte-americano. (SANTANA, M., op.cit. p. 17- 20).

²⁰⁹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op.cit. p. 211-212.

²¹⁰ REIMÃO, S.L. *Cicatriz de viagem*, p. 81 e 196.

aparece ocasionalmente como personagem nessas narrativas, fazendo “pontas” como uma espécie de Watson para o detetive Cassira A. Ducrot, o *mais completo Sherlock da Sureté*. Posteriormente, esses contos foram reunidos pelo filho da escritora, Geraldo Gaivão Ferraz, dando origem à obra intitulada *Safra Macabra*, editada pela José Olympio, em 1998²¹¹.

Porém, a autoria feminina faz-se presente de forma significativa no gênero policial, na década de 50, com Lúcia Machado de Almeida e suas narrativas destinadas principalmente ao público infanto-juvenil, entre elas *O caso da borboleta Atíria* (com uma tiragem inicial de 120.000 exemplares) e *O escaravelho do diabo* (escrito por solicitação da Editora O Cruzeiro). O interesse que esses textos despertaram e continuam despertando no público infanto-juvenil é comprovadamente muito significativo. Trabalho com a faixa etária de 10-12 anos e tenho testemunhado o verdadeiro fascínio com que as crianças se deixam envolver na trama bem urdida dessas duas obras, em que permeiam crimes insolúveis e “pistas” que levam a diversos suspeitos e a soluções diferentes das esperadas. O primeiro texto une fantasia à ciência e conta as aventuras da frágil borboleta Atíria que se desenvolvem, dialeticamente, entre as ameaças do Mal e a “invencibilidade” do Bem, representado pela heroína. A segunda narrativa desenrola-se em torno da maldição de um escaravelho. A menção feita, neste trabalho, aos textos de Lúcia Machado de Almeida deve-se ao fato de a autora ser a primeira mulher brasileira a escrever romances policiais para um público determinado, já que Pagu escrevera apenas contos, e a outra escritora, Dinah Silveira de Queiroz, foi colaboradora no romance coordenado por João Condé²¹².

Vale destacar, ainda na década de 50 e nos anos 60, conforme informação contida em Medeiros e Albuquerque²¹³, o aparecimento do Doutor Leite, detetive tipicamente brasileiro no nome e nas aventuras, criação do contista

²¹¹ Observa-se que os nove contos policiais – todos publicados em 1944 – foram escolhidos e editados por Nelson Rodrigues, então à frente da revista *Detetive*. (FERRAZ, Geraldo Gaivão. *A pulp fiction* de Patrícia Galvão. In: SHELTER, King [Patrícia Gaivão]. *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998).

²¹² MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op.cit. 203.

²¹³ *Ibid.*, p. 211-218.

Luiz Lopes Coelho, autor de *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A idéia de matar Belina* (1968)²¹⁴. Ao apresentar o livro *O homem que matava quadros*, o escritor Guilherme de Figueiredo faz as seguintes considerações:

Luiz Lopes Coelho plantou o gênero com a simplicidade de quem sabe que plantando dá. Inventou um Doutor Leite que existe na vida real, inventou crimes melhores do que o do gatuno de pneumáticos e de roupas da corda, elevou o móvel do crime a outras categorias culturais, financeiras e poéticas. Aperfeiçoou nosso criminoso, nosso detetive.²¹⁵

Retomando as origens da ficção policial brasileira, registra-se, ainda, nos anos 60, outra narrativa – *O Mistério dos MM* – escrita em parceria, fato que parece comum ao gênero policial entre nós. Trata-se do terceiro romance brasileiro de enigma construído em parceria. Organizado por João Condé conta com a colaboração dos escritores Viriato Corrêa, Dinah Silveira de Queiroz, Rachel de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Jorge Amado, José Condé, Guimarães Rosa, Orígenes Lessa, Lúcio Cardoso e Antônio Calado. Nele, além de reprisar a presença feminina de Dinah Silveira de Queiroz, repete-se a participação de Viriato Corrêa, então único sobrevivente, dentre os quatro escritores que nos anos 20 escreveram *O mistério*²¹⁶. No final da década de 60, Maria Alice Barroso, no romance *Quem matou o Pacífico?*, cria um detetive rural, Tônico Arzão, também tipicamente brasileiro, delegado de Parada de Deus, ex-fazendeiro, *com jeitão capiau* que mescla à razão e à extrema argúcia própria de um policial a intuição, o misticismo e o respeito às coisas do mundo-dolém²¹⁷. A originalidade da escritora brasileira reside justamente em retirar o detetive da cidade – *locus* típico do policial – e transportá-lo para o ambiente

²¹⁴ Apesar de o presente trabalho não privilegiar em sua leitura textual os contos policiais, considero a citação do Doutor Leite um registro importante na historiografia da narrativa policial brasileira, assim como a menção à escritora Pagu.

²¹⁵ FIGUEIREDO, G. Apresentação a Luiz Lopes Coelho. In: COELHO, L. L. *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Universal Popular, 1964. p.8-9.

²¹⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op. cit. p. 203.

²¹⁷ BARROSO, M. A. *Quem matou Pacífico?* 9.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

rural²¹⁸. Vale assinalar, também, a presença do misticismo²¹⁹ como um dos elementos que compõem o estereótipo da “brasilidade”. Outros registros que merecem ser feitos são o aspecto particular da narração, que é efetuado por várias personagens, de tal forma que a história do crime é enfocada sob diversos pontos de vista, e o fato de o último capítulo trazer um narrador não identificado que “costura” todas as outras narrativas à maneira de um narrador/demiurgo.

O primeiro romance policial *noir* brasileiro, segundo Medeiros e Albuquerque, surgiu nos anos 70, fora do eixo Rio–São Paulo, com a produção do escritor alagoano Ascendino de Souza Ferreira Filho, que, sob o pseudônimo de Carlos de Souza, escreveu *Parada proibida*. Sandra Lúcia Reimão considera-o um policial *noir* por várias razões: a personagem principal é o narrador, o narrar acompanha a investigação na seqüência cronológica dos fatos, a atuação do investigador gera outros crimes, o *locus* da narrativa é o *bas fond* social, a linguagem é crua e a ênfase está na ação violenta²²⁰. Ainda na década de 70, Medeiros e Albuquerque registra a estréia, no Rio de Janeiro, de Átila de Andrade, com o romance *Os 13 suspeitos*. Cita, também, outro escritor policial, o goiano W. Bariani Ortêncio, autor de *Morte sob encomenda*, obra que contém uma novela que empresta seu título ao livro, e seis contos²²¹.

Reimão acrescenta a essa lista a produção, nas décadas de 70 e 80, de Marcos Rey (pseudônimo de Edmundo Donato), autor de *Pêndulo da noite* (1977) e *Malditos paulistas* (1980). A pesquisadora destaca, ainda, o contista e novelista Glauco Rodrigues Corrêa, como uma expressão do policial da década de 80, principalmente pelo papel de escritor pioneiro da literatura policial em Santa Catarina. Corrêa foi professor da Universidade Federal de Santa Catari-

²¹⁸ É possível estabelecer uma comparação entre o detetive rural, de Maria Alice Barroso, atuando num crime rural, com o detetive cidadão de Agatha Christie, muitas vezes agindo no campo, onde são ambientadas muitas histórias envolvendo Hercule Poirot ou Miss Marple.

²¹⁹ De forma sucinta, expressa-se aqui o que se entende por misticismo brasileiro: a crença ingênua, distante da razão, em forças espirituais ocultas na natureza e o profundo respeito pelo sobrenatural.

²²⁰ REIMÃO, S. L. *Cicatriz de viagem*, op.cit. p. 126.

²²¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op.cit. p. 215-216. O crítico não explicita se o romance segue o modelo clássico ou o *noir*.

na e publicou, entre outras obras, *O caso da pasta preta e outros casos* (1976), *Crime na Baía Sul* (1980), *O mistério do fiscal dos canos* (1982), *O assassinato do casal de velhos* (1985) e *Torre de Vigia* (1987)²²². Observa-se que, na literatura policial clássica, a referência a personagens de outros escritores possui a função de assinalar a superioridade de um detetive em relação a seu antecessor²²³. No caso brasileiro, muitas vezes, essas referências funcionam inversamente, colocando a narrativa nacional em desvantagem quando relacionada aos modelos internacionais do gênero. As novelas *O mistério do fiscal dos canos* e *O assassinato do casal de velhos* configuram um caso exemplar dessa inversão. Ambas ambientam-se na pacata cidade de Santo Antônio do Roçado (bem distante do cenário da metrópole, típico dos romances policiais e, em particular, da ficção de Ronnie Wells), para onde foi transferido o cabo Turíbeo – protagonista das histórias –, um simplório e pouco perspicaz membro da polícia. Turíbeo, apresentado pelo narrador sempre em posição inferior a de seu leitor, é ironizado pela incapacidade de juntar pistas e atribuir-lhes algum significado. Quando, depois de muitos desencontros, consegue, a duras penas, reunir “pistas e significados”, o narrador, ironicamente, afirma que ele *demonstrou à sociedade poder nivelar-se a um Sheriock Holmes ou a um Hercule Poirot*²²⁴. O cabo, anti-detetive e anti-herói, que só consegue ser mais sagaz que o delegado Nonato, tem por horizonte cultural, como tudo aquilo que sua mente pode imaginar de lúdico e instrutivo, as palavras cruzadas, que preenche *com a felicidade de um vencedor olímpico*²²⁵. As adivinhas representam, aqui, o exemplo da pequenez da vivência e das expectativas dos habitantes da pacata cidade. Ironicamente, esse símbolo das limitações do protagonista é que o ajudará a desvendar os enigmas dos crimes representados pelas narrati-

²²² Também no ano 2000, em Santa Catarina, é publicada, pela Editora Garapuvu, uma antologia de contos policiais catarinenses – *Círculo de Mistérios: o conto policial catarinense* – assinada por escritores contemporâneos do Estado de Santa Catarina, tais como: Francisco José Pereira (organizador da obra), Artemio Zanon, Mário Pereira, Maicon Tenfen, Mário Gentil Costa, Hoyêdo G. Lins, Salomão Ribas Jr., dentre outros. Como poucos autores praticam o gênero no Estado, vale registrar a iniciativa, embora o meu trabalho não privilegie o conto policial.

²²³ Assinalo, dentre outras, a comparação feita por Holmes de sua atuação à do Detetive Dupin, de Poe, já registrada no Cap.3. Ver DOYLE, A.C. *Um estudo em vermelho*, p. 32-33.

²²⁴ CORRÊA, G.R. *O mistério do fiscal dos canos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p.18.

²²⁵ *Ibid.*, p.8.

vas. Vale lembrar que, segundo Wolfgang Kayser, a origem mais remota do gênero policial repousa na adivinha e no enigma²²⁶.

Registra-se que Glauco Rodrigues Corrêa foi, também, estudado pela autora americana Amelia Simpson, que se refere a ele como um escritor que, no delineamento de um retrato satírico da sociedade brasileira e na criação de um detetive autenticamente nacional, objetiva despertar os leitores para os problemas sociais de sua comunidade e, em paralelo, “promover uma reavaliação da função potencial do gênero”²²⁷. Corrêa foi incluído, como já foi mencionado neste trabalho, por Sandra Lúcia Reimão no *corpus* de sua tese de doutoramento – *Cicatriz de viagem. A literatura policial brasileira: a presença do cômico*. Nesse trabalho, cuja perspectiva maior é o cômico no romance policial, a ensaísta enfatiza, na leitura do romance *O mistério do fiscal dos canos*, os aspectos ridículos do cabo Turíbeo²²⁸.

Voltando à questão cronológica sobre o gênero, destaca-se, na década de 90, a produção policial de Tony Bellotto que cria o detetive de romance *noir*, Remo Beilini, protagonista principal dos livros *Beilini e a esfinge* (1995) e *Bellini e o demônio* (1997), lançados pela Companhia das Letras. Mais recentemente, em 2001, publica *BR-163: duas histórias na estrada*, que reúne as narrativas curtas: *A menina tatuada* e *Oeste, Selene*²²⁹. Ainda na década de 90, Luiz Alfredo Garcia-Roza, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, autor de diversos livros sobre psicanálise e filosofia, estreou na ficção, no gênero do romance policial, com a obra *O silêncio da chuva*, obtendo o prêmio Nestié de Literatura Brasileira e o prêmio Jabuti, em 1997. Escreveu, ainda, as narrativas policiais *Achados e perdidos* (1998), *Vento sudoeste* (1999) e *Uma janela em Copacabana* (2001). O romance de estréia desse autor representa, neste trabalho, a leitura do último momento da transposição dos cânones europeus para a literatura brasileira do gênero policial.

²²⁶ KAYSER, W., op.cit. p. 248

²²⁷ SIMPSON, A. *Detective Fiction from Latin América*. Toronto: Associated University Presses, p. 75.

²²⁸ REIMÃO, S.L. *Cicatriz de viagem*, p.94-100.

²²⁹ Tony Bellotto é também compositor e guitarrista da banda Titãs.

Outro autor a destacar-se nesse gênero é Flávio Moreira da Costa que publica, em 1999, *Modelo para morrer. I.e., Jane April no País das Maravilhas*²³⁰. A história é narrada por um escritor de romances policiais brasileiro, morador de Copacabana, que adota o pseudônimo de Wallace Jones, e cujo nome verdadeiro não é revelado ao longo do desenrolar da história. O ato de narrar a história de um crime é entrelaçado com as reflexões do narrador sobre a dificuldade da escritura de um romance policial. O leitor participa, passo a passo, do embate travado pelo escritor com as regras do gênero policial. Parodiando a tradição dos primeiros policiais produzidos em nosso país, a história não se ambienta no Brasil, mas em Viliage, bairro boêmio de Nova York, e suas personagens são, naturalmente, americanas. Entre um capítulo e outro, ao descansar da rotina e pressão de escrever em média um romance policial por mês, Waliace vai à praia e reflete sobre literatura e sublitteratura: *Não, nunca frequentei listas de best-sellers; nunca jamais – ai de mim! – nenhum ilustríssimo ou desconhecido crítico se dignou escrever uma frase que fosse sobre qualquer livro meu*. Também pode-se observar que Flávio Moreira da Costa faz intertextualidade com elementos da literatura policial, parodiando-os. Servem de exemplos dessa intertextualidade, primeiro, o nome do jornalista-detetive, que passa de Nick Tracy (Dick Tracy) a Dick Holmes (Sherlock Holmes); depois, a correspondência de hábitos entre Dick Holmes e Sherlock Holmes, como, por exemplo, a apreciação da cocaína²³¹. Assim, nesse texto, evidenciam-se várias marcas profundas do gênero policial pós-moderno.

Recentemente, ainda no século XX, o cronista Luís Fernando Veríssimo faz “incursão” no gênero policial, com o romance *Borges e os orangotangos eternos*, que mistura personagens reais e ficcionais, fazendo dupla homenagem a Borges e Poe²³². A narrativa conta a história de Vogelstein, professor

²³⁰ COSTA, F. M. da. *Modelo para morrer. I.e., Jane April no País das Maravilhas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

²³¹ Flávio Moreira da Costa publicou, nos anos 70, *Eu vi a máfia de perto, Os mortos estão vivos* e, no início dos anos 80, *Avenida Atlântica*. Nos anos 90, lançou o romance *O equilibrista do arame farpado*, prêmio de romance da Biblioteca Nacional e ganhador do prêmio Jabuti.

²³² VERÍSSIMO, L. F. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

em Porto Alegre, que vai a Buenos Aires participar de um congresso de especialistas em Edgar Allan Poe. Lá tem a oportunidade de conhecer Jorge Luis Borges e de testemunhar um assassinato. De volta ao Brasil, através de uma carta enviada ao escritor argentino Borges, Vogelstein rememora o acontecido e os *jogos de dedução* a que ambos se dedicavam, na busca do assassino, à moda dos detetives cerebrais criados por Poe. No epílogo, também por carta, Borges desvela as armadilhas plantadas pelo seu *narrador inconfiável*, revelando-o como o culpado. Nesse romance, Luís Fernando Veríssimo parodia tanto o romance policial clássico e a escrita criptográfica de Poe quanto os livros imaginários citados por Borges, transformando o assassinato em um jogo ambíguo e complexo de intertextualidades. É, também, outro representante do gênero policial contemporâneo brasileiro.

Contudo, ao destacar alguns momentos do romance policial no Brasil, torna-se indispensável a citação de Rubem Fonseca, contista nos anos 60 e 70, que se dedica ao romance a partir da década de 70, trabalhando diretamente a narrativa de tema policial, com grande sucesso de público. Rubem Fonseca é autor, dentre outros, dos romances *O caso Morel* (1973), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990) e *O doente Molière* (2000). A crítica Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ao focar os textos de Fonseca, aponta neles dois grandes núcleos temáticos: “a violência e a busca da verdade”²³³. De igual forma, Sandra Lúcia Reimão destaca a abordagem da temática da violência em Fonseca, especialmente sob a óptica do “social como gerador da violência e a questão da distribuição das conseqüências desta no sistema que a gerou”²³⁴. Desta maneira, a obra ficcional de Fonseca, de característica polêmica, divide a crítica literária, na tentativa de enquadrá-la, ora como romance policial, ora como romance de trama policial. Nessa polêmica, posiciona-se Vera Lúcia Fol-

²³³ Vera Lúcia Follain de Figueiredo, no artigo *A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca*, apresenta uma leitura do romance *A grande arte*, questionando as relações entre a chamada “grande arte” e a literatura de massa, “já que a obra apresenta características que nos remetem a um gênero considerado como popular – romance policial.” O citado artigo, gentilmente cedido pelo Professor Marco Antônio Castelli, está contido na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1984. Folhetim, p. 6-7.

²³⁴ REIMÃO, S. L. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1984. Folhetim, p. 10-11.

lain de Figueiredo que demonstra sua dificuldade, que também é minha, em classificar *A grande arte* como “grande arte” ou como “literatura de massa” do gênero policial, pois o romance

não incorpora aquela forte tendência à obediência às regras, aos modelos, tão característica das obras de literatura de massa. Ao contrário, o romance, em certos aspectos fundamentais, rompe com as convenções da ‘história de mistério’, subvertendo a expectativa do leitor, na linha do que já foi feito por alguns escritores, como Alain Robbe-Grillet ou como Umberto Eco em *O Nome da Rosa*, cujos ‘romances policiais’ nos levam a questionar os limites do gênero.²³⁵

Sob outro ângulo, Flora Sússekind discorre sobre o texto ficcional de Rubem Fonseca como

obediente às regras mais básicas de consumo literário. Se está na moda citar muito, então ele cita muito. A mesma coisa acontece com o formato policial. É claro que ele usa com muita técnica, sempre tem alguma graça. Mas é pouco para uma pessoa que tem disponibilidade de dinheiro, de tempo, tem leitores. É típico de uma pessoa que não é um intelectual, não trabalha com sua forma de expressão de maneira a problematizar isso. Ele conquistou os leitores, conquistou soluções formais via uma narrativa meio tensa, meio policialesca, e não foi além. O Rubem Fonseca hoje é um tique.²³⁶

Além de embasar a ficção de Rubem Fonseca, a violência – um dos elementos canônicos do gênero policial – tem sido matéria-prima das obras de inúmeros autores nacionais contemporâneos, podendo citar entre eles Patrícia Melo, que enfoca a violência urbana e a patologia das mentes criminosas. Estréia com o romance *Acqua Toffana* (1994), seguido por *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998) e *Inferno* (2000).

Ainda que os registros aqui feitos não objetivem traçar um perfil completo da historiografia da literatura policial no Brasil, pelos elementos apontados

²³⁵ FIGUEIREDO, V. L. F. de, op.cit. p. 6-7.

²³⁶ SÚSSEKIND, F. Os papéis da crítica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1993. Mais!, p. 6. Entrevista concedida a Bernardo Carvalho.

pode-se inferir que, de 1920 até os tempos atuais, houve um número significativo de escritores dedicados ao gênero policial, alguns deles produzindo obras de indiscutível qualidade, sobrepondo-se a outros menos expressivos. A produção, a princípio inexpressiva, vai, pouco a pouco, impondo-se em qualidade e quantidade junto ao público e passa a ser aceita pela crítica literária e acadêmica.

Como já foi destacado no *Prólogo*, elegi como *corpus* os romances *O enigma do automóvel de prata*, de Ronnie Wells, *Beilini e o demônio*, de Tony Bellotto e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, para a leitura dos textos configuradores da segunda parte do presente trabalho, que objetiva destacar, respectivamente, as relações intertextuais entre o policial brasileiro e os cânones do policial de enigma, do *noir* e do contemporâneo. A escolha do primeiro desses romances, representativo do policial clássico, constitui um tributo a Ronnie Wells (Jerônimo Monteiro) por ter criado, na incipiente literatura brasileira policial dos anos 30, a figura do primeiro detetive presente em mais de uma aventura. Além disso, a preferência por esse romance deve-se à possibilidade de revisitar um texto pouco conhecido pelos leitores brasileiros e ao fato de considerá-lo a melhor caracterização do romance de enigma e da figura do detetive Dick Peter nas obras do autor a que tive acesso.

A escolha de *Beilini e o demônio*, de Tony Bellotto, para configurar a leitura do *noir* brasileiro, baseia-se no fato de essa narrativa bem representar a intertextualidade do gênero transposta à realidade brasileira.

E para caracterizar o policial contemporâneo no Brasil foi selecionado *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, romance que melhor representa a fusão das estruturas narrativas do policial clássico e do *noir*, aproximando-se do texto de Vázquez Montalbán. Por outro lado, reforça a minha escolha o reconhecimento do público e da crítica especializada que o premiou duplamente, conforme já foi registrado.

6.1 NA “PISTA” DO CÂNONE CLÁSSICO E DE “OUTRAS PISTAS” EM RONNIE WELLS

Após a publicação do romance *O mistério* (1920), considerado pela maioria dos estudiosos do assunto como o introdutor do gênero policial no Brasil (mesmo sem apresentar o caráter serial, que para Monfort caracteriza a ficção policial), registra-se uma lacuna na publicação desse gênero que somente será preenchida na década de 30, quando surge o escritor Jerônimo Monteiro, responsável por narrativas policiais de caráter serial. O autor escreve sob o pseudônimo de Ronnie Wells e cria o detetive Dick Peter²³⁷. Essas circunstâncias são ressaltadas pela ensaísta Amélia S. Simpson, já referida na introdução desta unidade, ao afirmar que Dick Peter é o primeiro detetive da literatura policial brasileira a aparecer numa produção em série²³⁸. Destaca-se que as histórias dessa personagem foram criadas, primeiro, para uma série radiofônica, que transmitia, em episódios semanais, as *Aventuras de Dick Peter*, inicialmente pela Rádio Difusora e, mais tarde, pela Rádio Tupi, incorporada aos Diários Associados de São Paulo. As novelas radiofônicas envolviam Dick Peter em confronto com os mais diversos bandidos, dos clássicos assassinos aos homens invisíveis, criados por cientistas malucos da ficção científica, passando pelos caçadores de tesouro do romance de aventuras. As histórias sempre ocorriam em lugares distantes, grandes cidades dos Estados Unidos, continentes exóticos ou civilizações perdidas, preservadas em subterrâneos e renascidas através de sofisticados aparatos tecnológicos. Importa informar que o autor transportou a personagem Dick Peter e suas aventuras para a forma narrativa de romance, depois de três anos de sucesso radiofônico. Os romances manti-

²³⁷ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P.de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 209.

²³⁸ SIMPSON, A. S., op.cit. p. 67

veram a linguagem novelesca própria do processo radiofônico, sem maiores adaptações à representação escrita da ficção policial. É interessante acentuar que o rádio exercia, na época, a função que hoje é desempenhada pela televisão, como um dos principais veículos de comunicação de massa,²³⁹ e frisar, ainda, que a década de 30 inicia-se com a crise da economia brasileira motivada pela desvalorização do café (a saca cai de 4 para 1 libra) e representa o desmonte da estrutura do poder da Velha República. Nessa década, Jorge Amado inicia sua carreira literária com o *País do Carnaval* (1931), e Graciliano Ramos estréia com *Caetés* (1931), seguido por *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Observa-se nessa literatura um profundo compromisso com o social e o nacional. Esse quadro de ficção compromissada com a realidade brasileira acentua a característica de literatura de lazer e do “gênero marginal” que atravessa a obra de Jerônimo Monteiro.

Ressalta-se que as histórias de Ronnie Wells não se apresentam nas formas puras do gênero policial, porém configuram-se em uma espécie híbrida, mesclando as aventuras e a ficção científica à trama policialesca²⁴⁰. Esse aspecto faz lembrar que o romance policial, em suas origens, confunde-se com o romance de aventuras que, por muitos anos, alimentou a literatura ocidental, conforme Umberto Eco, entre outros estudiosos, – o que já foi apontado no capítulo dedicado à história da ficção policial.

Outra observação, agora concernente ao autor Jerônimo Monteiro, é a circunstância de ele ser, também, o primeiro escritor brasileiro de narrativas policiais a utilizar um pseudônimo americano e a localizar as aventuras de suas personagens em distantes terras estrangeiras. Tal fato ilustra a influência estrangeira sobre a literatura policial brasileira, na década de 30²⁴¹. Contudo,

²³⁹ Segundo Darcy Ribeiro, a década de ouro da era do rádio começa em 1930, com a morte de J.B. da Silva – Sinhô, o Rei do Samba – cujo enterro foi registrado por Manuel Bandeira como “uma perfeita cena carioca: rufiões e putas se misturam com intelectuais, jornalistas e mendigos, enquanto muitas viúvas disputam o defunto a tapa”. O primeiro ano dessa década é marcado por grandes sucessos musicais, entre eles *Quebra-quebra-Gabiroba* e *Dá nela*, de Ari Barroso, além de *Com que roupa* de Noel Rosa. (RIBEIRO, D., op.cit. ref. 653 e 654).

²⁴⁰ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P. de., op.cit. p.209-210.

²⁴¹ Vale lembrar, conforme foi apontado no capítulo anterior, que nessa mesma década Hildebrando de Lima, sob o pseudônimo de Jack Hill, cria o detetive Black James.

essa dupla circunstância não se reveste de originalidade, em virtude de já ter sido adotada nos textos policiais – *Os assassinatos na rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A carta roubada* – de Edgar Allan Poe, escritor americano, que ambienta essas narrativas na França. De igual forma, na França dos anos 30, surge a série *noire*, já referida, na qual alguns autores lançam mão de um pseudônimo inglês ou americano²⁴².

No ensaio *Vicissitudes do gênero policial no Brasil*, Marcos Rey aponta um aspecto diferenciado da problemática, que se constituiu o fato de Jerônimo Monteiro não produzir, na década de 30, um bom romance policial, “uma obra séria, verdadeiramente literária” e de não localizar a ação em espaço brasileiro, sob a alegação de “não haver no Brasil tensão e atmosfera para o desenvolvimento de uma razoável história policial.” O autor parece ter esquecido, segundo Marcos Rey, que constam de nosso arquivo policial “enigmas antológicos como erros do crime do Restaurante Chinês, o Triplo Assassinato do Castelo da Rua Apa e do Crime do Martinelli.” Além disso, a neblina paulistana é lembrada pelo crítico como capaz de criar uma atmosfera londrina, semelhante àquela presente nos romances de Doyle. Acentua, também, o paradoxo de Jerônimo ser “um nacionalista apaixonado que, de acordo com a moda da época, usava máscara norte-americana de Ronnie Wells.”²⁴³

Em contrapartida à posição de Marcos Rey, Sandra Reimão menciona caracteres que possibilitam ver uma certa “brasilidade” em Ronnie Wells²⁴⁴. Trata-se do processo descritivo das personagens, no qual o narrador associa a beleza à morenidade, no delineamento físico dos retratos femininos, além de outras qualificações, normalmente consideradas sul-americanas. Para ilustrar, transcreve-se um trecho do romance *O crime da represa nova*:

Era morena, e seus negros cabelos estavam em desordem. Tinha no rosto uma suave expressão de meiguice. Os olhos, negros-aveludados, eram doces e a voz, de bela tonalidade cantante. Era,

²⁴² MEDEIROS E ALBUQUERQUE, P.de., op.cit. p. 209.

²⁴³ REY, M. *Vicissitudes do gênero policial no Brasil*. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1982. Caderno 2, p. 5.

²⁴⁴ REIMÃO, S.L. *Cicatriz de viagem*, p. 92.

*evidentemente, sul-americana, embora falasse perfeitamente o inglês.*²⁴⁵

Outros aspectos da ficção de Ronnie Wells que merecem destaques substanciam-se no caráter serial e descontínuo das narrativas, já evidenciados por Bruno Monfort nos romances de Sherlock Holmes. O primeiro é representado pela repetência de alguns elementos narrativos; dentre esses, frisa-se a presença da mesma personagem, Dick Peter, um detetive diletante, colaborador da polícia, cujo perfil psicológico é identificado pelo axioma – *Veja as coisas com seus próprios olhos* – presente em todas as histórias. O segundo traduz-se na descontinuidade e na autonomia dos romances, uma decorrente da outra, que se manifestam em Ronnie Wells, pela ausência de elos diegéticos entre as narrativas, desobrigando o leitor de ler uma história para a compreensão da outra. Assim, a leitura de *O enigma do automóvel de prata* não pressupõe o conhecimento de outros textos do autor, tais como *O homem solitário* ou *A serpente de bronze*.

Um fator diverso, presente nas aventuras de Dick Peter, configura-se na intertextualidade interna e auto-referida, apontada por Reimão²⁴⁶, como repetência de uma circunstância já observada na literatura policial clássica. Tal ocorrência verifica-se em Poe, no texto *O mistério de Marie Roget*, apresentado como uma seqüência do texto *Assassinatos na Rua Morgue*, e em *A carta roubada*, ao fazer menção às aventuras anteriores de Dupin. No romance *O homem solitário*, de Jerônimo Monteiro, por exemplo, o narrador identifica Mabel como uma personagem que escapara de ser assassinada no Benton's Club, aludindo ao livro *O clube da morte*, primeiro volume da coleção *As aventuras de Dick Peter*. Procedimento similar verifica-se na narrativa *A serpente de bronze*, quando cita o tesouro do tio Onek, alusão à obra *O tesouro do tio Onek*, oitavo volume da coleção²⁴⁷.

²⁴⁵ WELLS, R. *O crime da represa nova*. São Paulo: O Livreiro, s/d, p. 21.

²⁴⁶ REIMÃO, S.L. *Cicatriz de viagem*, p. 125.

²⁴⁷ WELLS, R. *A serpente de bronze*. São Paulo: Martins, 1948.

WELLS, R. *O homem solitário*. São Paulo: Martins, s/d.

WELLS, R. *O tesouro do tio Onek*. São Paulo: Martins, s/d.

A produção de Jerônimo Monteiro é bastante expressiva. A Editora Edições e Publicações do Brasil, de São Paulo, divulgou, em quatro volumes, as *Aventuras de Dick Peter*. O primeiro volume, editado em 1938, é configurado pelas narrativas *O Fantasma da 5ª Avenida*, *Dragão – O estrangulador* – e *O alfinete da morte*. Do segundo volume fazem parte as narrativas *O colecionador de mãos*, *O crime do 9º andar* e *As mortes no observatório*. Compõem o terceiro volume *A ilha dos condenados* e *O caso de Glória Maur*. Sobre o quarto volume, formado por *Vênus* e *O Planeta do Pavor*, paira a dúvida de ter sido entregue ao público. Já *A teia invisível* foi publicado pelas Edições O Livreiro. E a Livraria Martins Editora divulgou *O clube da morte*, *A febre verde*, *O enigma do automóvel de prata*, *O crime da represa nova*, *O homem solitário*, *O misterioso Tarântula*, *O tesouro do Tio Onek*, *A serpente de bronze* e *Dick Peter contra o homem invisível*. É interessante observar que o título da série – *As aventuras do Dick Peter* – ocupa, nos textos editados pela Martins Editora, posição principal na capa do livro, seguido de indicação da autoria e, no rodapé, o título do livro. Essa estratégia editorial chama a atenção do leitor para duas circunstâncias: a primeira, a de tratar-se de mais uma aventura do detetive Dick Peter; e a segunda, para o fato de ser, também, um romance de aventuras.

Foi escolhido, como já foi declarado no prólogo e na introdução deste capítulo, para representar o primeiro momento de transposição da ficção policial para a literatura brasileira, o romance *O enigma do automóvel de prata*, cuja narrativa compõe-se de dezenove capítulos, todos nominados²⁴⁸. Observa-se que os títulos dos capítulos constituem uma espécie de síntese, de um lado, do conteúdo de cada um deles, ou melhor, do episódio central, e de outro lado, do desenrolar da história. Em outras palavras, a leitura dos subtítulos é uma pista bastante expressiva da seqüência dos acontecimentos narrados.

²⁴⁸ Os capítulos são assim intitulados: Primeira aparição do carro de prata, Gritos de mulher dentro do carro, O incompreensível itinerário, A trágica morte de O'Malley, "O'Malley não foi morto aqui", Nove moças raptadas em 15 dias, A cansativa busca de vestígios, Aparece pela primeira vez o homem-macaco, Revelações de Dick Peter e espanto de Morris, Percorrendo os caminhos do mistério, No umbral do mistério, Prisão do assassino do O'Malley, Fuga e morte trágica de Jonas, O misterioso subterrâneo, O monstro do subterrâneo ataca e mata, Libertadas as moças e Dick Peter em perigo, Prisioneiros no subterrâneo, Murray cumpre a palavra, Vá para o inferno.

O título *O enigma do automóvel de prata* alude a uma situação de mistério, típica do romance policial clássico, em que o desaparecimento de um automóvel prateado atua como enigma a ser desvendado, elemento desencadeador da história e objeto da busca policial. Trata-se, assim, do móvel que estimula e mantém a narrativa. A frase já citada – *Veja as coisas com seus próprios olhos* –, que serve de epígrafe a todas as narrativas²⁴⁹, é repetida várias vezes no desenrolar de cada história, podendo ser lida como enunciação de método de trabalho de Dick Peter, fundado na racionalidade, no incentivo à pesquisa e na dedução individual. É importante lembrar que a racionalidade, como elemento fundamental do romance policial, é citação constante em vários teóricos, entre eles Jorge Luis Borges, Ernst Mandel, Boileau e Narcejac e Salvador Vázquez de Parga.

Inicia-se a história com o surgimento, *pela primeira vez*, de um automóvel de prata, em alta velocidade, em uma estrada que vai de Nova York para uma pequena cidade do interior, identificada, apenas, pela distância que a separa da metrópole:

O automóvel de prata apareceu pela primeira vez na estrada que de New York vai para uma pequena cidade do interior, separada por distância não superior a 200 quilômetros.

*Passou como um relâmpago, lançando reflexos prateados, deixando atrás de si um forte redemoinho de vento capaz de derrubar uma pessoa distraída.*²⁵⁰

Na seqüência dos acontecimentos surge O'Malley, inspetor de polícia *imponente* que estava de guarda na estrada, com sua motocicleta muito possante, *vencedora de vários campeonatos*, e tenta, inutilmente, alcançar o automóvel de prata que é visto, outras vezes, desenvolvendo uma velocidade impressionante e transportando, em seu interior, mulheres que gritam por socorro. Porém, o carro desaparece sempre misteriosamente. Ao descobrir que o veículo se esconde numa *sombria casa de estilo normando*, O'Malley é em-

²⁴⁹ Refiro-me, aqui, aos livros aos quais tive acesso, ou seja, *O enigma do automóvel de prata*, *A serpente de bronze*, *O homem solitário* e *O tesouro do Tio Onok*.

²⁵⁰ WELLS, R. *O enigma do automóvel de prata*. São Paulo: Martins, s/d. p. 5.

boscado e morre atingido por um tiro. O detetive Dick Peter é, então, chamado a colaborar com a polícia na dupla tarefa de desvendar o mistério do automóvel de prata e descobrir o assassino do policial. Depois de muitas investigações, Dick Peter e seu auxiliar Cross, outro inspetor de polícia, descobrem onde O'Malley foi morto e chegam à Casa Normanda. A dupla de investigadores constata que a casa é *rodeada de uma cerca viva*, e por trás dela ergue-se *um sólido muro de cimento armado com quase dois metros de altura*. Contudo, apesar do aparato de fortaleza, consegue penetrar na propriedade. Ambos verificam que o lugar é guardado por descomunais homens mudos. A descrição dessas estranhas personagens aproxima-as mais da classe dos símios que da classe dos humanos:

*Era um desses indivíduos que parecem ter mais de orangotangos do que de homens mesmo. Enorme, de largo peito e compridos braços pendentes. Pernas arqueadas e pés compridos. A cabeça, sobretudo, era impressionante. Pequena e brutal, quase sem pescoço, de cabelos curtos e forma anormal. A boca, grande, entreaberta, deixava ver enormes dentes amarelos.*²⁵¹

Dentro da casa constatam que Sr. Murray Thomason, dono da mansão, é um velho cientista, *de fisionomia repulsiva*, exímio tocador de órgão, que cria homens-macacos e os utiliza para torturar e manter prisioneiras as jovens raptadas por misteriosos indivíduos no automóvel de prata. Depois de muitas peripécias, acontece o gradativo desvendar do mistério, a dupla de detetives (o amador e o profissional) invade o local do crime e a história termina com a explosão da Casa Normanda, provocada pelo seu proprietário. Em consequência, ocorre a morte do Sr. Murray e dos homens-macacos, a libertação das moças raptadas e o encontro do automóvel de prata intacto na garagem.

- Tudo em ordem. Temos mortos, prisioneiros e libertados. Doze moças. É preciso ir buscá-las. Estão no pavilhão isolado, por trás da garagem. (...)

²⁵¹ Ibid., p. 56.

*Correram para o pavilhão (...) e em poucos momentos as moças foram levadas para fora. Elas choravam e riam, agradecidas por aquela salvação que, parecia, não chegaria nunca.*²⁵²

Descobre-se, também, o segredo que cercava o desaparecer repentino do automóvel de prata em todas as ocasiões em que foi perseguido:

*O automóvel de prata era revestido de uma carroceria construída em grandes escamas. Essas escamas, de um lado eram prateadas e do outro, negras. Uma alavanca, no interior do carro, mudava a posição das escamas, e assim, o carro prateado, ora era prêto. O motor era um possante motor de avião.*²⁵³

O último trecho ilustra a possível característica de ficção científica, desdobrada na presença de um carro que se metamorfoseia e de personagens mutantes²⁵⁴.

A história desse mistério, marcada por um final feliz, encerra simultaneamente com a narração do romance. O detetive desvela o mistério e o criminoso sofre a punição necessária para a salvaguarda da sociedade. Consagra-se, mais uma vez, a clássica vitória do Bem sobre o Mal, típica da ficção policial e de aventuras. Esses procedimentos repetem a tradição do *romance de enigma*, quando, no último capítulo, desvela-se o enigma, revela-se o criminoso e encerra-se a narrativa.

Nesse texto, pode-se observar a existência simultânea de elementos constitutivos do romance policial clássico e do *noir*, ainda que os primeiros sejam prevalentes. A opinião aqui expressa é partilhada por Amelia Simpson, que

²⁵² Ibid., p. 120-121.

²⁵³ Ibid., p. 129.

²⁵⁴ De acordo com Muniz Sodré, os mutantes obedecem a três categorias: andróides (seres mecânicos fabricados, muito semelhantes aos homens); cyborgs (máquinas com sentimentos humanos); aberrações biológicas (vampiros, super-homens, etc). Estes últimos são os mais típicos e freqüentes. A mutação é uma transformação na mensagem genética, que é estruturada por um código. (SODRÉ, M. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 89).

argumenta que a série Dick Peter funde características do romance de enigma com a violência urbana e o crime organizado do modelo *hard-boiled*²⁵⁵.

A organização da história processa-se pelo narrar de um narrador que não dissimula as marcas de sua presença:

*Dick Peter sentiu o sangue gelar-se nas veias e, se pudesse ver o rosto de Cross, oculto pelo véu de escuridão, veria que o seu companheiro não estava menos impressionado. E ninguém poderia, absolutamente, escapar à estranha fascinação daqueles sons de órgão estendidos, como um lamento, do interior da casa misteriosa para a solidão negra e silente do exterior.*²⁵⁶

Esse narrador, em terceira pessoa, distancia-se do memorialista, característico do romance policial clássico, no qual quem narra as aventuras não é o detetive, mas seu amigo fiel e admirador. Porém, vale registrar que nos textos dos seguidores e inovadores de Poe e Doyle nem sempre o narrador é o amigo memorialista; há obras cujo narrador se apresenta em terceira ou em primeira pessoa.

A estrutura da dupla história, na minha leitura, não ocorre de igual forma como no *policial de enigma*. É importante lembrar que Todorov considera que na base do enigma há uma dualidade, não contendo apenas uma, mas duas histórias, a do crime e a do inquérito. Entretanto, em Ronnie Wells, o crime não constitui uma história à parte e a narrativa segue o desenrolar dos acontecimentos – o narrador e o leitor acompanham passo a passo o desvelamento do enigma. Certamente, essa característica sustenta a posição de Simpson relativa à fusão do enigma e do *noir* na série de Dick Peter. No entanto, em *O enigma do automóvel de prata*, o detetive somente inicia sua participação no capítulo V intitulado *O Malley não foi morto aqui*, quando é chamado a colaborar com a polícia na elucidação do crime.

²⁵⁵ SIMPSON, A., op.cit.p. 67.

²⁵⁶ WELLS, R. *O enigma do automóvel de prata*, p. 71.

Uma semelhança desse romance com a tradição do *enigma* é a presença da dupla Dick Peter e Cross, repetida em outros romances da série *As aventuras de Dick Peter*, da mesma forma que Dupin e o amigo, Sherlock e Watson, Poirot e Hastings, Pepe Carvalho e Biscuter.

Com características do detetive clássico, Dick Peter é gentil, refinado, desprendido, diletante e colaborador da polícia e apresenta notáveis poderes de observação. Além disso, sua forma básica de atuar passa pela dedução lógica e racional. O diálogo entre Dick Peter e Cross, transcrito abaixo, exemplifica a lógica de seu raciocínio e o pragmatismo que define o detetive.

- *Como se explica, que o carro passe pelo posto 32, não chegue ao 33 e não tenha entrado em nenhuma entrada transversal?*
- *Quer dizer, caro Cross, que ele passa, simplesmente, pelo posto 33 e continua sua viagem calmamente.*
- *E ninguém o vê?*
- *Todos o vêem...*
- *Mas, então...*
- *Deixe-me verificar mais uns raciocínios que formei a esse respeito. Depois lhe direi o que penso. Continuemos com a nossa análise; então, a velocidade e o desaparecimento – digamos assim, por enquanto – do tal automóvel servem para que o criminoso possa agir com liberdade. Mas qual é a sua ação? Os gritos de mulheres nos explicam parte da história. O criminoso se dedica a raptar mulheres.²⁵⁷*

É interessante observar, também, que, comparado ao detetive do romance policial clássico, Dick Peter é um misógino, apesar dos esforços das mulheres em conquistá-lo. Serve de ilustração para essa característica o diálogo mantido com Mabel, no romance *O homem solitário*:

- *Parece que você está com intenções sinistras, Mabel.*
- *Deus me livre!*
- *(...) Vou lhe fazer uma confidência: Sabe, eu tenho mais medo das mulheres que dos bandidos. (...) É que os bandidos prendem a gente*

²⁵⁷ Ibid., p. 40.

*sempre fóra da lei e contra a lei. E as mulheres quando nos prendem, é por meios legais, e ficamos presos sem remissão.*²⁵⁸

Em contrapartida, como Sam Spade ou Philip Marlowe, ícones do romance *noir*, Dick Peter, embora sem *status* de detetive profissional, não é imune aos perigos e envolve-se diretamente na ação, arriscando a própria vida no desvelamento do crime, características que Parga, entre outros teóricos do gênero, assinala como típicas do *noir*²⁵⁹. Servem de referência desse proceder as perigosas ações que protagoniza, nos diversos romances. Em *O enigma do automóvel de prata*, Peter invade a Casa Normanda para libertar as reféns e aprisionar o doutor Murray, arriscando-se a perder a vida nessa ação. Em *O homem solitário*, sujeita-se a ser reduzido à estatura de um pigmeu. Em *A serpente de bronze*, ao descobrir a perda civilização Atlântida, salva o nosso Planeta de ser dominado pelos sobreviventes desse povo. Essas peripécias podem ser vistas em analogia com as peripécias do romance de aventuras.

No que diz respeito à personalidade do criminoso, segundo registro também feito por Parga, poucos são aqueles que conseguem, no mundo do romance policial, igual notoriedade àquela alcançada pelos detetives. Conforme já enfocado, para que a figura do criminoso seja aceita pelo público, faz-se necessário revesti-la de mistério ou genialidade²⁶⁰. Certamente Ronnie Wells procurou “seguir a receita”, cercando o doutor Murray numa aura de mistério. Entretanto, não há o menor aprofundamento psicológico da personagem, que é apresentada como caprichosa, egocêntrica, fria e sádica, apesar de extremamente inteligente. Trata-se de um cientista louco, um doente mental com requintes de perversidade. As razões que o impelem a cometer tantos crimes não são nem de leve abordadas; portanto, incapazes de despertar qualquer simpatia do leitor. Não se aproxima nem do justiceiro vingador, Jefferson Hope, de *Um estudo em vermelho*, nem do assassino narrador de *O assassinato de Roger Ackroyd*. Mas pode-se inferir que o autor pretende criar, com a personagem Murray Thomason, uma espécie de “gênio do crime”, em oposição à inteli-

²⁵⁸ WELLS, R. *O homem solitário*, p. 59. Mabel é jornalista e escapa de ser assassinada no Benton's Club, no romance *O clube da morte*, primeiro volume da coleção.

²⁵⁹ PARGA, S., op.cit. p. 193.

²⁶⁰ Ibid., p. 28-29.

gência de Dick Peter, assim como o célebre Doutor Moriarty rivaliza-se com Holmes em várias narrativas:

*É triste pensar que pela estupidez de meia dúzia de policiais, tudo isto tenha que se perder... e tudo o devo a um homem... a um só homem... o único que poderia medir comigo ... Dick Peter! Está me ouvido, Dick Peter? Somos dois homens neste mundo: Murray Thomason e Dick Peter...*²⁶¹

Quanto ao *locus*, um dos elementos constitutivos da estrutura narrativa do romance, incluindo o policial, verifica-se a constância da história dessa ficção ser ambientada em terras distantes, no caso particular de *O enigma do automóvel de prata*, em Nova York. Porém, o autor não a situa nas ruas dessa cidade. Uma parte da história mostra a perseguição do automóvel de prata nas rodovias próximas da metrópole e uma outra se passa numa propriedade – a Casa Normanda – localizada em seus arredores. Isto faz com que a ambientação de *O enigma do automóvel de prata* se aproxime de alguns romances de Agatha Christie que se desenrolam em pequenas comunidades ou em espaços fechados.

Apesar de o processo descritivo ser, de forma coerente, pouco expressivo em Ronnie Wells, pois em suas narrativas prepondera a narração de caráter linear e sucessivo das ações, constatam-se aqui e acolá alguns traços do discurso descritivo. Exemplifica-se com o retrato de Thomas Murray:

*Baixinho, mirrado, curvo. Seu rosto era extremamente magro, sulcado de rugas, no meio das quais os olhos brilhavam com estranho ardor. O conjunto da fisionomia do velho era positivamente repulsivo. A luz do abajur, que lhe dava em cheio no rosto, aumentava os efeitos das rugas, aprofundando-as.*²⁶²

Pode-se dizer que, apesar de o título – *O enigma do automóvel de prata* – remeter a um policial de enigma, não estão também presentes o mistério intri-

²⁶¹ WELLS, R. *O enigma do automóvel de prata*, p. 127.

²⁶² WELLS, R. *O enigma do automóvel de prata*, p. 76.

gante e a trama bem alinhavada, típicos desse gênero. A narrativa em questão não estabelece um jogo desafiante à inteligência e à argúcia do leitor, em virtude de faltar-lhe a característica de intelectualidade, marca do romance policial clássico, conforme observação feita por Borges e já registrada neste trabalho²⁶³. Na relação estabelecida com o leitor, Jerônimo Monteiro faz apelo, como nos romances de aventuras, à emoção e não ao intelecto.

Por outro lado, apesar de colocar a ênfase maior na ação – recurso típico do *roman noir* – estão ausentes do enredo o realismo na representação dos acontecimentos, a crítica social na história narrada, as cenas explícitas de violência física e o emprego de uma linguagem narrativa rude e crua, próprios desse romance, elementos assinalados pelos teóricos do gênero, em especial Giardinelli²⁶⁴.

Vale registrar, também, a presença de elementos da ficção científica: homens-gorilas criados em laboratório; um automóvel com escamas intercambiáveis, capaz de desenvolver velocidades fantásticas; um cientista louco que rapta mulheres com o objetivo específico de aterrorizá-las. É interessante observar que cientistas dotados de excepcional inteligência são personagens recorrentes nos romances de Ronnie Wells, podendo ser encontrados, da mesma maneira, em *O homem solitário* e *A serpente de bronze*. A presença de homens com características de orangotangos, capazes de delitos, conduz o leitor a estabelecer uma possível intertextualidade com *Os assassinatos na rua Morgue*, de Poe, ainda que ocupando posições diferenciadas na narrativa. Em Poe, o orangotango é o criminoso; já em Ronnie Wells, os homens-macacos são apenas instrumentos do criminoso.

Apesar de algumas vozes críticas acusarem Jerônimo Monteiro de não ter criado um detetive tipicamente brasileiro, de não se preocupar em focar em seus romances a paisagem nacional e os nossos hábitos, o grande mérito a ser atribuído a esse autor é, sem dúvida, o seu pioneirismo e a sua crença na

²⁶³ BORGES, J. L. *El cuento policial*, p. 103-104.

²⁶⁴ GIARDINELLI, M., op.cit.p. 64-72.

possibilidade de fazer ficção policial no Brasil na década de 30, abrindo, assim, caminho aos muitos romances do gênero que conquistam, hoje, um público crescente e apaixonado.

Vale lembrar os argumentos de Marcos Rey a respeito das relações do romance policial com a crítica, sob a alegação de que o êxito do policial independe da crítica, pois “a entrega vai diretamente a um consumidor exigente, à sua maneira, que conhece o ramo e sabe o que quer”, configurando-se, assim, no verdadeiro crítico²⁶⁵.

Neste trabalho, consideram-se as narrativas de Ronnie Wells preponderantemente híbridas, pela presença das soluções rocambolescas do romance de aventuras e de alguns elementos narrativos, quer do romance de enigma, quer do *roman noir*, que serão enfocados na seqüência dessa leitura.

Ressalte-se, também, que a partir da Modernidade, as formas de adaptação de espécies literárias universais transpostas de uma cultura para outra apresentam-se, quase sempre, como híbridas. Esse caráter peculiar será objeto de algumas considerações, na última unidade desta dissertação.

²⁶⁵ REY, M., op.cit. p. 5.

6.2 A PERMANÊNCIA DO POLICIAL NOIR EM BELLOTTO

O período que se situa entre a década de 30, marcada pelo surgimento de Jerônimo Monteiro, e a década de 90, foi caracterizado pelo aparecimento de vários autores, entre eles Bellotto e Garcia-Roza, conforme registrado anteriormente, que renovaram os cânones da literatura policial e mantiveram o interesse do público leitor pelo gênero.

Entre vários romances da literatura brasileira do gênero policial *noir*, elegi, como *corpus* da leitura, o texto de Tony Bellotto, intitulado *Bellini e o demônio*. Apesar de a estréia do autor ter ocorrido com a publicação do romance *Bellini e a esfinge*, minha escolha de leitura recaiu sobre a segunda produção, por considerá-la, além das razões já apresentadas neste trabalho, a narrativa mais bem construída e por sua história apresentar um ritmo mais constante. Ainda que a narrativa conserve elementos do romance policial clássico, quando, por exemplo, somente no final da narração revela-se o criminoso, ela rompe com a tradição do enigma, introduzindo os cânones do *noir*.

A presença do autor no cenário cultural brasileiro, como escritor de grande aceitação popular, músico, compositor e guitarrista da famosa banda Titãs e apresentador de programa de televisão no qual analisa o uso da Língua Portuguesa é aqui apontada para enfatizar o reconhecimento do público por sua variada produção. Vale lembrar a similaridade de situação vivida por alguns romancistas contemporâneos. Citam-se como exemplo o escritor argentino Jorge Luis Borges que, além de romancista, poeta, crítico literário e ensaísta, é um dos grandes representantes da ficção policial na América do Sul; e o catalão Manuel Vázquez Montalbán, que é escritor de ficção policial, poeta, ensaísta, jornalista e autor de grande sucesso de livros de culinária espanhola.

Ressalte-se, também, que, da mesma maneira como os textos de Jerônimo Monteiro, na década de 30, foram adaptados da linguagem de novela radiofônica para a linguagem de romance, o primeiro texto de Tony Bellotto – *Beilini e a esfinge* – foi adaptado para outra linguagem, quando ganhou versão para o cinema. O filme *Beilini e a esfinge*, sob a direção de Roberto Santucci Filho e produção de Teodoro Fontes, tem Fábio Assunção e Maiu Mader como protagonistas, e a trilha sonora composta pelo próprio Bellotto²⁶⁶. Essa aliança da narrativa policial com o cinema repete a tradição norte-americana de transpor para a tela os grandes sucessos do gênero.

A produção do gênero policial de Bellotto é limitada a três volumes: dois romances que apresentam o aspecto serial que Monford considera característico da literatura policial, e um, o último, *BR-163: duas histórias na estrada*, que não tem a atuação do detetive Beilini.

Os romances de Bellotto, publicados pela Companhia das Letras, fazem parte da série denominada “Romances de Detetives”, com projeto gráfico bem elaborado, incluindo imagens das capas criadas por um grupo de fotógrafos convocados especialmente para a série, segundo informação da editora²⁶⁷. As capas apresentam montagens fotográficas em preto e branco, ligadas à temática do texto, e possuem as lombadas e as laterais em tons vivos, com destaque visual para o nome do escritor. Lembra-se que a estratégia utilizada pela Companhia das Letras difere da usada pela Editora Martins nos livros de Ronnie Wells, quando o enfoque maior incidia sobre o gênero e não sobre o autor.

No romance *Bellini e o demônio*, a narração que organiza a história ficcional processa-se em duas unidades. A primeira, intitulada *O romance secreto*, é composta de quatorze capítulos; a segunda, *O diabo numa fonte*, é formada por vinte e dois capítulos. Todos eles são apenas numerados.

²⁶⁶ REVISTA NET TV. São Paulo: Editora Globo. Ano I. Nº 8, p. 50-51, out. 2001.

²⁶⁷ As informações aqui constantes foram obtidas junto à Editora, como resposta a indagações pessoais.

Os títulos dos textos seriais de Bellotto – *Bellini e a esfinge* e *Bellini e o demônio* – evocam o enfrentamento do detetive com o enigma e o mistério, representados pela esfinge e pelo demônio.

É possível identificar as razões do título – *Bellini e o demônio* – pela presença do demônio como elemento comum da história nas duas partes da obra. A epígrafe, fragmento da fala de Mefistófeles, em *Fausto*, de Goethe, também refere-se ao tema do demoníaco:

*Não só gemas e ouro descobres
Essências de lícores nobres
Em treva envolvem-se e em pavor;
Quem anda e à luz do sol pesquisa,
Em meras ninharias pisa.
Mistérios vivem no negror.*

Apesar de inspirado na tradição do *noir* americano e dos fortes elos de admiração de Bellotto por Dashiell Hammett, explicitados durante o desenrolar da história, o romance de Bellotto, de acordo com alguns críticos, não goza do *status* de ser a primeira narrativa *noir* brasileira, fato creditado ao escritor Ascendino de Souza Ferreira Filho, que escreve *Parada proibida*, também citado na abertura desta unidade.

O romance de Bellotto, *Bellini e o demônio*, na sua primeira unidade, distancia-se do romance policial clássico porque dele está ausente a estrutura tradicional das duas histórias distintas, a do crime e a da busca, presente nas narrativas canônicas de enigma. A segunda unidade mantém a estrutura das duas histórias; porém, a narrativa acompanha as ações do detetive na investigação do crime. De forma diferente da ocorrida na maioria dos romances policiais clássicos, a história é narrada pelo detetive, e não pelo narrador memorialista, seu amigo. O autor utiliza-se do recurso do foco narrativo em primeira pessoa – típico do romance policial *noir*, conforme Reimão²⁶⁸ – o

²⁶⁸ REIMÃO, S.L., op.cit. p. 56-57.

que torna o relato mais “humano”, acentuando a sensibilidade e a fragilidade do detetive e aproximando o leitor do ponto de vista do protagonista. É o olhar do detetive que organiza a narrativa concisa, com poucas descrições formais e poucas abordagens psicológicas, mas abundantes diálogos de falas breves e incisivas, o que confere um ritmo ágil ao relato²⁶⁹:

Fui até o quarto de Irwin: ele ainda digitava o assistente eletrônico. Olhei pela janela. A luz do fim de tarde inundava a praia com uma aura cor-de-rosa. Alguns banhistas estavam sentados na areia, olhando para o horizonte como membros de uma seita de adoradores do sol. Reparei que nem mesmo Irwin resistiu; esqueceu o computador e as anotações por alguns segundos e abandonou-se à contemplação. Um resto de humanidade ainda pulsava naquele coração polar. Não por muito tempo:

“Descobriu alguma coisa?”, perguntou, fechando a cortina.

“Por enquanto, nada. Mas vi muita gente velha na piscina, além dos turistas de sempre.”²⁷⁰

O protagonista, Remo Beilini, constitui personagem destacada pela crítica, em virtude de ser um jovem detetive tipicamente brasileiro, que mora na Avenida Paulista, toma café na Rua Peixoto Gomide, circula pela Rua Augusta e investiga um crime na Avenida Liberdade. Mais paulistano, impossível. É interessante ressaltar, aqui, a oposição que pode ser estabelecida entre a “brasili-idade” do detetive de Tony Bellotto e o “estrangeirismo” do detetive de Ronnie Wells, já destacado no capítulo anterior. Na opinião de Mário Vianna, resenhista do jornal O Estado de São Paulo, o sucesso dos romances de Bellotto com o público deve-se, por um lado, ao fato de serem bem escritos, criando tramas que prendem o leitor; por outro lado, ao fato de a aventura policesca estar inserida em ruas e paisagens conhecidas, o que facilita a cumplicidade dos que os lêem²⁷¹. Contudo, Thales de Menezes, na Folha de São Paulo, esclarece

²⁶⁹ Vale observar que, apesar da aproximação com *O falcão maltês*, de Hammett, essa narração não é construída por um narrador impessoal, como o é o citado romance.

²⁷⁰ BELLOTTO, T. *Bellini e o demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 27-28.

²⁷¹ VIANNA, M. Mario Prata faz rir com histórias de detetive. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 jan. 2001. Caderno 2, p.2. Vale observar que a crítica é fundamentalmente jornalística, em virtude da atualidade desse escritor.

que o leitor deve ignorar qualquer sentimento de estranheza ao encontrar um detetive “doublé de herói de filme *noir*” no cenário urbano de São Paulo²⁷².

Assim, o detetive Remo Bellini, principal personagem da história, apresenta características pessoais opostas àquelas encontradas nos protagonistas dos clássicos da literatura policial: não é “cerebral”, erra em suas avaliações, é inseguro no desempenho da profissão, esquece da agenda pessoal de anotações, é inveterado boêmio. Além disso, não trabalha por conta própria, mas na Agência Lobo de Investigações como assistente de Dora Lobo, *velha senhora, bastante orgulhosa, um pouco rabugenta, razoavelmente previsível, mas dona de uma inesgotável capacidade de se entusiasmar*. Contudo, Bellini, aos olhos de sua mestra e empregadora, ainda não tinha conquistado o *status* de um “verdadeiro” detetive:

“Calma lá, Beilini. Você desvendou um crime usando uma lupa, tudo bem, mas ainda não é um Sherlock Holmes.”

“Ou uma Dora Lobo.”

“Muito menos uma Dora Lobo. Homens não passam de homens, frango, entenda isso .”²⁷³

Também, o julgamento que Beilini faz de si mesmo não difere muito da opinião da proprietária da agência de investigação:

Eu fantasiava demais as coisas e, na hora agá, costumava...broxar. Ou ser descartado. Não havia dúvida, eu era um detetive medíocre. E era sempre o Lobo quem me indicava o caminho a ser trilhado.²⁷⁴

Pode-se associar os nomes das personagens *Remo* e *Lobo* com a lenda da fundação de Roma, quando os irmãos Rômulo e Remo são amamentados por uma loba. Dora Lobo não se limita à função de empregadora de Beilini, mas atua como uma espécie de grande protetora e orientadora, chegando a matar para salvar-lhe a vida.

²⁷² MENEZES, T. de. Trama flerta com o *noir*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1997. Ilustrada.

²⁷³ BELLOTTO, op. cit., p.247.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 107.

Também é possível estabelecer uma comparação de caráter antagônico entre as características heterodoxas do detetive profissional Remo Bellini acima destacadas e a ortodoxia e racionalidade dos métodos de Dick Peter. Por sua vez, a respeitabilidade desse último como investigador dileitante contrapõe-se ao descrédito da atuação profissional de Remo Bellini.

Verifica-se, também, que Remo Beilini se aproxima do detetive do *roman noir*, pois seu método de investigação não se baseia no jogo racional, mas no envolvimento pessoal na busca do criminoso. Assim, participa diretamente da ação, arriscando-se muitas vezes. Por outro lado, tem envolvimento intenso e sensuais com as mulheres (embora seu desempenho sexual possa, às vezes, ser frustrante), não chegando, contudo, a alcançar o charme de Sam Spade:

Tenho fixação em peitos. Quanto maiores, melhor. Mas ao consultar mentalmente a situação de Lázaro, o ressuscitado (o apelido carinhoso de meu membro reprodutor, que de reprodutor, aliás, não tinha nada), constatei graus de murchidão e desinteresse absolutamente alarmantes. Tentei reverter a situação e contemplei com mais concentração o espetacular par de seios de Gertrud: redondos, viçosos, branquinhos (...) O problema foi comigo. Meu apêndice não conseguiu vencer a gravidade.²⁷⁵

Como um detetive do *roman noir* pretende, também, ser *cool*, mas, frequentemente, age de forma ingênua e idealista, aos olhos dos outros:

*"Eu não sou comunista nem milionário".
"Mas é ingênuo. E idealista".
É sempre assim. Por mais que eu me esforce em parecer cínico e desapegado, mais se evidenciam minhas fragilidades. As mulheres sempre acabam descobrindo que sou ingênuo."²⁷⁶*

²⁷⁵ Ibid., p. 30-31.

²⁷⁶ Ibid., p. 154.

Ao longo da história do romance policial, verifica-se que os autores se preocupam em dotar seus detetives de características singulares, muitas vezes exóticas, que os personalizam e distinguem uns dos outros, o que tem contribuído, muitas vezes, para sua mitificação: Embora Poe não tenha atribuído nenhuma peculiaridade pessoal a C. Auguste Dupin, limitando-se a ressaltar-lhe a capacidade de raciocinar, a mitificação de Sherlock Holmes deve ser atribuída não somente a seu preclaro raciocínio e a seus métodos inovadores na solução dos enigmas, mas a suas excentricidades, como o violino e a cocaína²⁷⁷. A partir de Doyle, autores de romance policial têm optado conscientemente pela personalização de seu detetive, com marcas distintivas das mais variadas ordens. Hercule Poirot, por exemplo, além de ser um detetive cerebral extremamente excêntrico, beirando ao ridículo, traça perfis psicológicos dos suspeitos para resolver os enigmas; o comissário Maigret, amante de um bom vinho e de um *calvados*, tem como traço característico sua humanidade, procurando sempre compreender vítimas e criminosos; Sam Spade é duro, cínico, violento e áspero ao expressar-se; Pepe Carvalho, além de *bon vivant* e *gourmet*, tem o hábito de queimar livros para acender a sua lareira; Dick Peter tem como característica o hábito de “ver as coisas com seus próprios olhos”. Da mesma forma, Tony Bellotto procurou não fugir à regra. Criou um detetive sem *glamour*, o que o torna absolutamente verossímil. Remo Beilini não é particularmente bonito ou rico, não faz muito sucesso com as mulheres e nem é excepcionalmente inteligente. Nesta cotidianidade, o detetive é convincente e cinicamente divertido. Entretanto, sua marca registrada é a paixão pela música, em especial pelo *blues*. Durante toda narrativa, desfilam alguns nomes de compositores e músicos famosos: *Memphis Slim*, *Blind Willie*, *MacTell*, *Robert Johnson* e outros. Talvez seja possível ler, através de Beilini, as preferências musicais do compositor e guitarrista Tony Bellotto. Por outro lado, observa-se, também, o cuidado do autor em personalizar não só o detetive, mas Dora Lobo, proprietária da Agência Lobo de Investigações, ao atribuir-lhe o cultivo de hábitos refinados como fu-

²⁷⁷ Um aspecto paradoxal dessa questão é que a crítica vitoriana não censurou as passagens referentes à cocaína. No entanto, as traduções brasileiras feitas pela Melhoramentos, na década de 50, omitiram as referências ao uso da droga. Seria a crítica vitoriana mais liberal que a nossa? (HABERT, A. B. ‘He takes my mind from better things’ ou Um caso para Sherlock. In: *Matraga.*, op.cit. p.107).

mar *cigarrilla Tiparrillo* mentolada, escutar *Paganini* e degustar bons licores franceses. Contudo, Bellotto não aprofunda o perfil psicológico de suas personagens e não chega, em nenhuma delas, a representar, com fidelidade, a complexidade do ser humano.

O romance *Bellini e o demônio* compõe-se de duas tramas paralelas: a busca de um manuscrito inédito e perdido de Dashiell Hammett, o grande mestre do romance policial *noir*, e o desvelamento do assassinato de uma bela estudante, Sílvia Maldini, encontrada morta com um tiro na testa, no banheiro de uma escola de classe média, em São Paulo.

A Agência Lobo de Investigações é contratada, inicialmente, para encontrar o manuscrito e, depois, para proceder à investigação do assassinato. Nela, como já vimos antes, trabalham Dora Lobo, verdadeiro cérebro e dona da agência, e seu assistente, Remo Beilini, principal personagem da história.

A primeira parte da obra enfoca a procura do manuscrito de Dashiell Hammett, *The devil in a fountain*, que, após muitas peripécias, é descoberto num antiquário em Teresópolis. A busca infrutífera de objetos de valor incalculável, tão comum na narrativa policial, volta a ser tematizada nesse romance. Em *Bellini e o demônio*, o manuscrito perdido de Hammett, deflagrador da série de eventos que constituem uma das tramas, e que no final da história se verifica estar destruído por traças, é, pela função análoga que exerce na narrativa, uma espécie de citação e homenagem à estatueta de *O falcão maitês*, um dos romances mais famosos do autor norte-americano, como já foi destacado:

“(...) Estava dado o veredicto, aqueles eram os restos mortais de um manuscrito inédito de Hammett, agora perdido para sempre, cujo título, datilografado, foi reconstituído pelo especialista: ‘The devil in a fountain, by Samuel Dashiell Hammett.’ Foi a única parte do livro que ele conseguiu restaurar. (...)”

“(...) a sensação de todos nós, ali, foi de imensa frustração. De qualquer maneira, Brown pagou um bom dinheiro ao Américo e se apoderou dos restos mortais daquela ...”

*“Relíquia macabra”.*²⁷⁸

Observa-se, como foi apontado anteriormente, que *Relíquia macabra*, lançado em 1941, é o título brasileiro da adaptação para o cinema do romance policial *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, sob a direção de John Huston.

Na segunda parte da história, ao ser contratado por uma repórter para encontrar o assassino da estudante Sílvia Maldini, Beilini envolve-se com traficantes de drogas e de armas, na cidade de São Paulo e no interior de Goiás. Por fim, descobre que o motivo do crime é passional. A assassina revela-se uma colega da adolescente morta, que, apaixonada pelo professor de Português, atira em Sílvia, movida pelo ciúme. O detetive identifica a criminosa por meio de uma meia-lua tatuada na virilha, sinal de pacto com o demônio, conforme é descrito no tratado esotérico denominado Sabbath:

*(...) uma palavra sobre os estigmas: eram pequenas marcas não maiores que um lunar; em forma de forquilha ou meia-lua; as mulheres eram marcadas nas proximidades da vagina – preferentemente no lado interno das coxas – ou junto a um dos mamilos; nos homens não havia tal especificidade erótica.*²⁷⁹

Depois de desvelado o crime, no último capítulo, há uma volta ao cotidiano típica do *noir* e uma homenagem final a Hammett. Na esquina da avenida Paulista com a Peixoto Gomide – *boa encruzilhada para se encontrar um demônio* –, Beilini fecha os olhos e depara-se com Dashiell Hammett que, bebericando no bar *Luar de Agosto*, estende-lhe o copo num brinde.²⁸⁰

A presença do demônio é o elemento comum de que o autor se utiliza para unir as duas histórias, já que existe uma ligação muito tênue entre elas, o que contribui para romper o clímax de suspense da narrativa. Além de partici-

²⁷⁸ BELLOTTO, op.cit. p. 253.

²⁷⁹ Ibid., p. 195.

²⁸⁰ Ibid, p. 256.

par do título, a figura do demônio pontua vários momentos das histórias: o episódio do encontro de Beilini com Tritêmio, um demonólogo do interior de Goiás; o relato de pactos estabelecidos com o demônio pelos músicos *Robert Johnson* e *Niccolò Paganini*; as referências às obras literárias que abordam o pacto demoníaco, como *Fausto* (Goethe), *Compendium maleficarum* (Francisco Maria Guazzo) e *Sabbath* (sem autor identificado); o relato da atuação decisiva do advogado Túlio Beilini, pai de Remo Beilini, na condenação de um praticante de rituais satânicos; a tatuagem em forma de meia-lua, assinalada na virilha da assassina de Sílvia Maldini, sinal de sua condição de participante em cerimônias demoníacas; e, por último, o título do romance perdido de Hammett, *The devil in a fountain*. Além dessas citações explícitas, existe a possibilidade de outras leituras intertextuais. Em *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa, por exemplo, o protagonista Riobaldo é, também, pactário do demônio.

As histórias, na sua quase totalidade, são ambientadas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Uma pequena parte da narrativa processa-se em antiquários perdidos nas florestas de Teresópolis e no sertão de Goiás. Nos episódios ocorridos no Rio de Janeiro, o autor consegue criar um clima nostálgico, com elementos representativos dos anos 40, como os *playboys* da fase áurea do hotel Copacabana Palace, as famosas corridas do Jockey Clube e os memoráveis bailes do *Country Club*. O gosto nostálgico de Beilini, em época de extrema violência, pode parecer deslocado no tempo²⁸¹.

*Era irônico que estivéssemos à procura de um suposto manuscrito de Dashiell Hammett. Os detetives de Hammett eram o oposto de Irwin. Continental Op, Sam Spade, Ned Beaumont e Nick Charles não pertencem mais a este tempo. Mas a sensação que eu tinha ali, degustando o dry Martini e contemplando a pérgola do hotel, era a de que também o Copacabana Palace e eu não pertencíamos mais a este tempo.*²⁸²

²⁸¹ MENEZES, T. de. Trama flerta com o *noir*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1997. Ilustrada.

²⁸² BELLOTTO, op. cit., p. 29.

A nostalgia também pode ser evidenciada na narrativa, quando Beilini se aproxima da atuação dos detetives criados por Hammett, distanciando-se, assim, dos procedimentos de seu rival na história, Dwight Irwin, detetive americano que contrata a Agência Lobo para encontrar o manuscrito perdido. A agitação, a sensibilidade, a ingenuidade e o “primitivismo” dos métodos do detetive brasileiro contrastam com a frieza, a objetividade, o laconismo e a tecnologia ultra moderna do detetive americano:

“ Pelo amor de Deus, Bellini, você vive num filme antigo? Eu não uso armas.”

“ Como você se defende? Recitando poesias? ”

“ Poemas? Poemas são ainda mais obsoletos que armas. (...) Detetives como você ainda usam pistolas, câmeras fotográficas e gravadores, mas isso está tão ultrapassado... poemas... Como pode você pensar em poemas? Deixe os poemas para os poetas e as pistolas para a polícia. Detetives modernos usam alta tecnologia, mentalização, artes marciais e psicologia, tudo amparado pela informática.”²⁸³

Destaca-se o contraste entre essa narrativa contemporânea ambientada em espaço bem brasileiro e as narrativas de Jerônimo Monteiro, ambientadas em terras distantes ou continentes exóticos. Contudo, esse ambiente brasileiro é rompido pela presença de uma espécie de trilha sonora composta de *blues*, que permeia toda a narrativa, aproximando-a de elementos da cultura norte-americana. Por outro lado, é importante ressaltar, também, a oposição já apontada entre Dick Peter – brilhante detetive diletante a quem a polícia de Nova York recorre sempre para obter auxílio diante de crimes insolúveis – e Remo Bellini – detetive particular, não especialmente inteligente, que atua no eixo Rio – São Paulo, muitas vezes encarado como um estorvo pela polícia local.

Porém, o romance *Bellini e o demônio* pode ser lido como uma espécie de paródia em homenagem ao gênero *noir* e, em particular, a Dashiell Hammett. Há momentos na narração em que a obra de Dashiell Hammett é motivo

²⁸³ *Ibid.*, p. 26.

de discussão entre as personagens, quando, por exemplo, Dora Lobo dá demonstrações de seu conhecimento da literatura *noir* americana frente à ignorância do detetive Dwight Irwin a esse respeito:

“ Bem, a história aqui fica um pouco decepcionante, já que esse escritor é bastante ultrapassado. Seu nome é Dashieil Hammett...”

“Quem?,” perguntou Dora.

“ Dashieil Hammett”, responderu Irwin, “ um esc...”

“Dashieii Hammett? Você não precisa me falar de Dashieli Hammett, mister irwin! Ele é o maior escritor policial de todos os tempos!”

“Não na minha opinião, miss Lobo. Stephen King, Scott Turow, e John Grisham são muito melhores, só para citar alguns. Eu nem sequer conhecia Dashieil Hammett antes de Lucas Brown me apresentar essa... história fantástica.”

“E desde quando John Grisham, Scott Turow e Stephen King são escritores policiais?, perguntou Dora, colérica.”²⁸⁴

É importante registrar que, embora Bellotto tenha logrado sucesso junto ao público e reconhecimento jornalístico expresso através de notícias, entrevistas, artigos e ensaios em jornais, revistas e periódicos não especializados, o autor ainda não conquistou a consagração da crítica acadêmica, uma vez que a fortuna crítica de sua obra está, aos poucos, sendo construída, em virtude da sua extrema atualidade.

6.3 A FUSÃO DOS CÂNONES EM GARCIA-ROZA

O outro romance contemporâneo, objeto de minha leitura, é *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Apesar de o autor pertencer, como Tony Bellotto, à geração de 90, a narrativa de Garcia-Roza difere da narrativa de Bellotto à proporção que a produção ficcional do primeiro aproxima-se do romance *noir* e a do segundo representa o último momento do policial contemporâneo, aqui denominado de renovação e fusão dos cânones.

²⁸⁴ Ibid., p. 23.

Os romances de Garcia-Roza, publicados pela Companhia das Letras, receberam o mesmo tratamento gráfico dedicado à produção de Bellotto e Montaibán, e fazem também parte da série denominada “Romances de Detetives”. Os aspectos de série e descontinuidade, apontados por Monfort como essenciais ao gênero policial, são mais acentuados em Garcia-Roza que em Tony Bellotto, uma vez que o primeiro tem uma produção policial compromissada com a repetência de elementos narrativos de caráter serial mais expressiva que a do último. Assim, o caráter serial e o caráter descontínuo das narrativas de Garcia-Roza, destacados por Bruno Monfort nas aventuras de Sherlock Holmes e já apontados na ficção de Jerônimo Monteiro e Tony Bellotto, constituem aspectos a serem aqui considerados. O caráter serial é evidenciado pela repetência de elementos narrativos, como as personagens Espinosa, protagonista de todas as histórias, e seu colaborador Weiber, presente em *O silêncio da chuva*, *Vento sudoeste* e *Uma janela em Copacabana*, formando uma dupla com o detetive. O caráter descontínuo manifesta-se pela autonomia das histórias, que dispensam a leitura de uma para a compreensão das outras.

Minha escolha de leitura recaiu sobre o texto de estréia do autor, por considerá-lo o mais significativo do gênero policial contemporâneo (de renovação e fusão de cânones), além de ser o mais aplaudido pela crítica literária, tendo recebido duas premiações no ano de 1997, conforme já foi registrado. Ao fundir elementos do policial clássico e do *noir*, o texto de Garcia-Roza provoca uma renovação no gênero. Mantém, como o romance policial clássico, a característica de enigma. Essa característica, no entanto, ocupa, da mesma forma que o *noir*, uma posição secundária, cedendo espaço à abordagem da temática social, da violência urbana e da visão crítica da sociedade.

Professor de Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde criou o primeiro curso de pós-graduação em teoria psicanalítica no Brasil, Luiz Alfredo Garcia-Roza conseguiu se dividir entre os escritos teóricos acadêmicos (é autor de várias obras sobre teoria freudiana) e a literatura

ficcional, tendo publicado, pela Companhia das Letras, quatro romances no gênero policial – *O silêncio da chuva* (1996), *Achados e perdidos* (1998), *Vento sudoeste* (1999) e *Uma janela em Copacabana* (2001) – já apontados²⁸⁵. Resalte-se que em 1998, ano em que lançou seu segundo romance policial, publicou, também, um estudo sobre psicanálise, *Palavra e Verdade* (Jorge Zahar). A metamorfose do “professor que se tornou romancista” foi objeto de reportagem do *New York Times*, conforme registrou Ubiratan Brasil, em *O Estado de São Paulo* e Pires, na *Revista Época*²⁸⁶. Em entrevista a Carlos Haag, no mesmo jornal, o próprio autor reflete sobre as relações entre literatura e psicanálise, afirmando que a segunda “pretende sempre ordenar o real e o subjetivo”, e, em contrapartida, “os escritos literários têm o potencial libertário de não obedecer às regras”. E prossegue, estabelecendo um outro paralelo entre ficção e teoria literária: “Assim, enquanto a ficção vai à frente, produzindo o novo, a teoria vem atrás, tentando capturá-lo em esquemas e explicações.”²⁸⁷ A estética contemporânea, já pontuada no decorrer deste trabalho, repete a presença de autores com produção em atividades diversas. Tal fato continua sendo observável em relação a Garcia-Roza, filósofo, psicanalista e autor literário, dedicado ao gênero policial. Confessando-se, desde a adolescência, um apaixonado por esse gênero, em especial pelos americanos Hammett, Chandler e Ross Macdonald, produziu romances policiais em ambientação diferenciada da ambientação de alguns autores brasileiros, privilegiando, como Bellotto, o nosso espaço físico, em particular a cidade do Rio de Janeiro. Tal representatividade, quase impossível na década de 30, nas narrativas de Jerônimo Monteiro, torna-se orgânica na década de 90. Observa-se que um dos desafios da atualidade que se apresenta aos autores do gênero policial em nosso país é criar uma identidade brasileira, na transposição e adaptação de uma forma literária de origem européia

²⁸⁵ Segundo reportagem publicada na revista *Época*, *O silêncio da chuva*, que em 2002 já teve 20000 exemplares vendidos, está sendo traduzido para o inglês, o alemão e o espanhol; também *Achados e perdidos*, com 9500 exemplares vendidos, recebeu em sua versão para o italiano o título de *Il Teorema di Rio – Un’inchiesta del Commissario Espinosa*. (PIRES, P.R. Um policial do Rio de Janeiro. *Revista Época*, São Paulo, n.197, p.102-103, 25 fev. 2002).

²⁸⁶ BRASIL, U. Crimes cariocas despertam atenção estrangeira: reportagem do *New York Times* destaca obra policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2000. Caderno 2.

PIRES, P.R., op.cit.p. 102-103.

²⁸⁷ HAAG, C. Garcia-Roza retorna com dois títulos inéditos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1998. Caderno 2.

e norte-americana. Nascido e educado em Copacabana, Garcia-Roza faz da cidade do Rio de Janeiro uma personagem de seus romances. “Acredito que o Rio está para o enredo assim como o corpo está para o espírito: é indissociável.”²⁸⁸

O texto em tela ambienta-se no Rio de Janeiro, como foi assinalado acima. Mais do que o *locus*, a geografia da cidade, no dizer do próprio Garcia-Roza, “é vital no desenrolar da história”, confirmando a postura teórica de Boileau e Narcejac, para quem a cidade é a “circunstância fundamental do nascimento do romance policial”²⁸⁹. As personagens vagueiam com desenvoltura pelos bairros – especialmente por Copacabana – e pelo centro da cidade, cujas ruas e cantos são vasculhados em detalhes pelo narrador. Morador do bairro Peixoto, um enclave de Copacabana, e trabalhando como inspetor na 1ª DP²⁹⁰, localizada no centro da cidade, o inspetor Espinosa, personagem central, oscila entre esses dois pólos geográficos:

*Sem perceber, Espinosa contornara o bairro Peixoto, descera um pequeno trecho da rua Santa Clara e estava em frente à vila onde Júlio morava. (...) continuou descendo a rua Santa Clara e retornou ao bairro Peixoto pela rua Tonelero.*²⁹¹

.....
*Saiu andando pela rua dos Inválidos em direção à praça da República. Apesar da hora e do local, soprava uma brisa agradável, vinda não sabia de onde. Logo na esquina da rua da Relação, o imponente prédio da Polícia Central, decadente, como que purgando as feridas da ditadura, sendo substituído por outro lado sem nenhuma característica notável. (...).*²⁹²

O romance, cujos capítulos não são nominados, porém apresentam-se sob uma seqüência numeral, processa-se em três unidades narrativas. A primeira divide-se em dois subtítulos: *As duas artes*, composta por dezesseis

²⁸⁸ BRASIL, U. Crimes cariocas despertam atenção estrangeira, p.3.

²⁸⁹ BOILEAU ; NARCEJAC, op.cit. p.14.

²⁹⁰ A partir do segundo romance – *Achados e perdidos* – Espinosa é transferido para a 12ª DP, localizada em Copacabana, como detetive concursado.

²⁹¹ GARCIA-ROZA, op.cit. p. 244-245.

²⁹² *Ibid.*, p. 227-228.

capítulos, e *Max*, por nove capítulos. Também dois subtítulos formam a segunda parte: *Outubro*, constituída por seis capítulos, e *A carta roubada*, por oito. Já a terceira e última parte, com o subtítulo *Preferia não fazê-lo*, configura-se em dez capítulos.

As partes primeira e última da história são narradas em terceira pessoa, sob o ponto de vista de diversas personagens, estando quase sempre o leitor mais bem informado do que o detetive, de acordo com o enfoque de Todorov. A parceria entre narrador e leitor, conforme é apontado por Roger Callois na unidade teórica do trabalho, assume nessa narrativa novas nuances. Não predomina o narrador onisciente, completo e tradicional, porém o conhecimento dos fatos pelo leitor alarga-se em virtude de o narrador oscilar entre a onisciência e a visão limitada das personagens. Em virtude do pacto entre narrador e leitor, este presencia a cena inicial do crime – um suicídio –, fato que não é assistido pelas demais personagens. Dessa forma, o leitor não participa das dúvidas do detetive nem das diversas hipóteses formuladas pela polícia para o desvelar do enigma, pois seu conhecimento é superior ao do detetive. Assim, o suicídio é visível ao leitor em virtude de sua cumplicidade com o narrador, e ignorado pela polícia, que alimenta dúvidas sobre a natureza do crime até o desfecho da narrativa.

Na primeira unidade narrativa, *As duas artes*, tem-se a presença do narrador em terceira pessoa, com o foco narrativo oscilando entre Espinosa e as personagens Bia e Júlio. Em *Max*, permanece o narrador em terceira pessoa, porém enfocando a personagem-título.

Na segunda unidade, suas duas partes são narradas em primeira pessoa e fundem o narrador e o inspetor Espinosa, passando o leitor a visibilizar a ação narrada através dele. Assim, o narrador “joga” mais estritamente com o leitor, que atua como seu parceiro na investigação e na busca do criminoso.

Já na última unidade, constata-se o narrador em terceira pessoa, com o foco narrativo privilegiando alternadamente Espinosa e Rose. Observa-se, portanto, nesse texto, a presença de mais de um tipo de narrador, estrutura muito freqüente no romance policial pós-moderno.

Diferente do que acontece em um romance policial clássico, a história não se inicia com referências a um crime ocorrido, mas com a narração da cena do crime. De forma diversa dos romances policiais clássicos, de acordo com Todorov, aqui a narrativa coincide com a ação, e a trama forma-se em torno do crime inicial. O enredo é bem alinhavado, e o clima de suspense é mantido.

A trama, que decorre no espaço de um mês, principia quando um executivo de uma multinacional de mineração, Ricardo Carvalho, realiza um curto trajeto de sua empresa ao estacionamento do Terminal Menezes Cortes, no centro do Rio de Janeiro. Entra no carro, acende um cigarro, apesar de ter deixado de fumar há dois meses, e puxa o gatilho contra a têmpora direita. A narração desenrola-se simultaneamente aos acontecimentos da história, não havendo o resgate da história anterior, como no romance de enigma. Contudo, a trama complica-se, quando não é encontrada pela polícia nenhuma arma no carro, nem quaisquer outros pertences do morto. Segundo as investigações policiais, as circunstâncias apontam para um assassinato e a hipótese de suicídio é descartada. Porém, o leitor que no prólogo do primeiro capítulo presenciou o suicídio, passa a assumir por um tempo o papel de demiurgo. O mistério se adensa quando Rose, secretária do executivo morto, marca um encontro com a viúva, Bia Vasconcelos – *designer* bonita, sofisticada e famosa –, e logo desaparece misteriosamente. Surge, então, no capítulo denominado Max, a figura de um ladrãozinho barato, punguista do Méier, oportunista inescrupuloso, que presencia o ocorrido e se apossa da arma e dos pertences do morto. Max presume o motivo do suicídio: um seguro de vida de alto valor, provavelmente em favor da esposa. E decide, então, negociar com a viúva parte do valor do seguro, já que detém um bilhete do morto dirigido aos policiais, oferecendo-lhes vinte mil dólares para desaparecerem com a arma, mantendo, assim, a farsa do assassinato. Como Bia se mostra ina-

cessível, Max utiliza-se de Rose para chegar até ela. Contudo, Rose engana Max, ápossa-se do bilhete do morto e desaparece. A polícia chega até Max, pela venda do revólver do morto que ele encontrara. O inspetor Espinosa, encarregado da investigação, não acredita na história do ladrãozinho, está convicto de que ele não é um assassino e liberta-o, esperando chegar, através dele, ao verdadeiro assassino. A trama adensa-se quando Max desaparece e é depois encontrado morto. Em seguida, a mãe de Rose também aparece morta, com os dedos cortados, sinal evidente de tortura. Rose, amedrontada, pede ajuda à polícia mas é seqüestrada. Assim, ao fato inicial do romance – o suicídio –, sucedem-se outros crimes e desaparecimentos.

No romance policial clássico, as personagens são bastante esquemáticas. O criminoso deve conjugar uma forte presunção de inocência com uma forte determinação e motivo para o crime. Mais ainda, o culpado deve ser uma personagem que tenha desempenhado um papel de certa relevância no enredo da história. O assassino, no policial clássico, raramente é o bandido, o vagabundo, o terrorista. A narrativa policial pode criar um efeito mais surpreendente, quando apresenta como culpada uma personagem que deveria estar acima de qualquer suspeita, em razão de seu estatuto institucional ou social. Muitas vezes, são colocados nesses papéis profissionais que sofrem fortes pressões de conduta: médicos e padres (que trabalham com a vida e a morte), juizes, advogados e policiais (que trabalham com a lei e a ordem). O autor de *O silêncio da chuva* “segue a receita” e mantém o suspense até o final, conseguindo surpreender o leitor e o detetive, a respeito da identidade do assassino: ex-policial, investigador da companhia de seguros que, durante toda a trama, troca informações a respeito da investigação em curso e age como amigo dos policiais. Comentário a esse respeito é feito pelo próprio Espinosa, ao final da história: *Suspeito tão óbvio... e tão impossível*²⁹³.

Um dos aspectos inovadores de *O silêncio da chuva* é o papel do morto na trama do romance. Quase nenhum. Apesar do impacto inicial, sua vida e sua alma não foram vasculhadas. Sabe-se apenas que era ambicioso, impla-

²⁹³ GARCIA-ROZA, op. cit., p. 260.

cável nos negócios (tenta até negociar com a polícia depois de morto), mas um fracasso nas relações afetivas. O autor não deixa claro nem o motivo de seu suicídio. Sua morte serviu, apenas, para iniciar a trama, que era o que realmente importava. Sua ausência não foi muito sentida, nem por sua mulher.

Contudo, como convém a um bom romance policial, um dos momentos surpreendentes da história é seu desfecho, que ocorre às avessas, ou seja, sem a intervenção direta do detetive. Porém, mantendo a característica do romance policial em que o “mal” deve ser castigado, o assassino e seqüestrador é morto – de forma absolutamente inusitada – e a seqüestrada, responsável indireta pelos assassinatos, também recebe seu castigo: é internada numa casa de saúde para tratamento:

- Inspetor, já vi isso outras vezes, ela está chocada, a pessoa não diz coisa com coisa. O melhor que podemos fazer é levá-la para o Hospital Pinel, lá eles vão saber o que fazer.

- Pinel? Você acha que ela ficou louca?

- É uma espécie de loucura, a pessoa fica repetindo coisas sem sentido, como se estivesse fora de si... Vai ver está mesmo. Às vezes, passa logo, às vezes não passa nunca.²⁹⁴

Detetive “cerebral” às avessas, Espinosa não se julga capaz de *uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso*²⁹⁵. Está sempre formulando inúmeras hipóteses a respeito dos possíveis acontecimentos e muitas vezes está mais mal informado que o leitor.

O que me assustava era o deslocamento ou a multiplicação do centro de interesse da trama. (...) Estava mais inclinado a pensar vários universos do que pensar que todos os acontecimentos pertenciam a um campo único cujo centro se deslocava. Mas, na verdade, essas considerações serviam apenas para disfarçar um fato fundamental: eu estava perdido e minha bússola quebrara.²⁹⁶

²⁹⁴ Ibid., p. 260.

²⁹⁵ Ibid., p. 11.

²⁹⁶ Ibid., p. 173

Para ele, investigar não é diletantismo, é uma profissão. Atua *in loco* (elemento típico do *noir*), na convivência direta com o crime, correndo riscos. Policial detentor de características muito próprias que o diferenciam do protótipo de um policial, possui uma fala calma, um pouco cansada, sem traço de intimidação na voz:

*Apesar dos anos de polícia, Espinosa não incorporara o linguajar típico dos colegas. Os relatórios que fazia, escritos em forma quase literária, exigiam dele um esforço extra. O modo de se vestir também não acompanhava o padrão da corporação.*²⁹⁷

Espinosa está perfeitamente consciente da limitação dos poderes institucionais. Convivendo com o mundo do crime, percebe que este é apenas uma consequência e uma reprodução em menor escala da sociedade. Personifica o ideal de policial honesto e tem plena consciência de sua “diferença” e condição de “estrangeiro”:

*Não era estrangeiro apenas em relação aos seus colegas e à profissão, era estrangeiro em relação a tudo, seu espaço e seu tempo eram outros. Mais do que o episódio da véspera, ali estava o verdadeiro perigo de vida. Seu modo diferente de ser, somado ao fato de nunca ter sido cooptado pela corrupção policial, tornava-o diferente.*²⁹⁸

Daí seu comportamento atípico de resolver tudo fora da delegacia:

*Não confiava em seus colegas da delegacia e essa desconfiança abrangia desde o delegado-titular até o carcereiro. (...) Esse tinha sido o motivo de sua transferência para a praça Mauá. Uma espécie de quarentena punitiva. Com isso, esperavam que aprendesse a se tornar um igual.*²⁹⁹

O inspetor critica, também, a ausência de uma moderna tecnologia a serviço das investigações policiais, evidencia uma medicina legal inoperante e

²⁹⁷ Ibid., p. 15.

²⁹⁸ Ibid., p. 220.

²⁹⁹ Id.

denuncia a inexistência de um serviço social de saúde para as classes menos privilegiadas. Para tal crítica, utiliza, como referência, o cinema norte-americano:

Nos filmes americanos, os policiais não ficam tão desamparados. O médico legista praticamente desvenda o crime para o detetive (...). Caso o legista falhe, há sempre a possibilidade de se enviar um fio de cabelo encontrado no local do crime para o FBI e no dia seguinte saberemos até por qual time de futebol seu proprietário torce. Aqui, neste aprazível Terceiro Mundo, o relatório do legista raramente informava se a vítima morrera por tiro ou por envenenamento.³⁰⁰

A mesma situação repete-se mais adiante com a ironia, elemento também componente do romance policial contemporâneo:

O corpo parecia ter sido assado numa churrasqueira. (...) Se fosse filme americano, a identificação somente poderia ser feita pela arcada dentária. Acontece que quase ninguém possui o registro de sua arcada dentária, muito menos se for pobre que não possui nem dentista e, na maioria dos casos, nem tem arcada dentária.³⁰¹

De maneiras finas e educadas, Espinosa (tem até nome de filósofo) costuma refletir sobre a vida e o urbano, andando pelas ruas e vasculhando livrarias e sebos do Rio de Janeiro. Aprecia literatura, especialmente autores americanos (Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Melville).

A paixão do protagonista pelos livros, fruto de uma longa convivência com a avó que o criou, reflete-se em várias passagens do romance:

Espinosa não voltou à delegacia pelo caminho mais curto, passou antes no sebo que ficava na rua do Carmo. Encontrou uma bela tradução de Vida e aventuras de Nicholas Nickleby, de Dickens, em dois volumes impressos em papel cuchê, mais barato do que pagara pelo

³⁰⁰ Ibid., p. 138.

³⁰¹ Ibid., p. 163.

*sanduíche e pelo chope. Entrou na delegacia como se carregasse um troféu debaixo do braço.*³⁰²

Mas a grande definição do estilo de Espinosa é dada pelo narrador, novamente com muita ironia, quando diz que:

*A maior ou menor exposição ao perigo depende até mesmo do estilo do policial, de suas fantasias, seu destempero, e o estilo de Espinosa estava muito mais para a caça de bons livros do que para a caça de criminosos.*³⁰³

Os livros ocupam seu apartamento, empilhados em estantes peculiares, onde volumes colocados na posição vertical tentam se equilibrar sobre outros dispostos horizontalmente. Espinosa, em diversas passagens do texto, tenta organizá-los, formando pilhas, visto não ter estantes, mas nunca chega a uma arrumação definitiva. É de se crer que essa tentativa de arrumação dos livros simbolize uma tentativa de organização da sua insatisfatória vida pessoal, sem uma estrutura familiar.

Espinosa se interroga a respeito de seus valores, duvida de si, eventualmente entrando em crise psicológica, com momentos de depressão. Isso leva a deduzir que ele é um policial com problemas existenciais. Essa circunstância de introspecção e de reflexão repete-se em algumas passagens da narrativa:

*Espinosa atravessou lentamente a rua, olhar no chão, mãos nos bolsos, em direção à praça. Procurou um banco vazio, de frente para o porto. Poucas pessoas considerariam a Praça Mauá um lugar adequado à reflexão, exceto ele e os mendigos.*³⁰⁴

Evidencia-se nesse fragmento o duplo paradoxo bem ao gosto da pós-modernidade: de um lado, um detetive que filosofa; de outro lado, a escolha de um local absolutamente inadequado a reflexões – a Praça Mauá, do Rio de Janeiro.

³⁰² Ibid., p. 110.

³⁰³ Ibid., p. 220.

³⁰⁴ Ibid., p.11.

Também o fragmento seguinte é ilustrativo dos problemas existenciais de Espinosa:

Tomou um banho demorado, (...) esticou-se no sofá da sala e começou a pensar na morte, não na idéia abstrata da morte, mas em quanto tempo ainda teria de vida. Isso aos quarenta e dois anos, numa noite de sábado, num apartamento de solteiro em Copacabana. Concluiu que já estava morto. Foi dormir.³⁰⁵

Vale ressaltar que a abordagem de aspectos psicológicos das personagens da narrativa policial, notadamente do detetive, é um elemento que marca a renovação do gênero, já que tanto no romance de enigma quanto no romance *noir* são, quase sempre, enfocados apenas aspectos exteriorizados pelas personagens envolvidas na trama.

Contudo, a vida na polícia não transforma Espinosa num inspetor cínico e amoral, como o detetive *noir*. Pelo contrário. Sem ser misógino – como o são os detetives modelares, tais como Dupin, Sherlock Holmes e Poirot –, Espinosa é extremamente inseguro em relação às mulheres e também um sonhador, afastando-se, assim, dos modelos de enigma e do *noir*. Daí uma outra característica de renovação do policial contemporâneo.

Duas figuras femininas povoam a história e a mente de Espinosa. Bia, a sofisticada e inacessível *designer*, é possuidora de uma beleza aristocrática e de uma considerável fortuna; Alba, dona de uma academia de ginástica, é exuberante, sensual e selvagem, mas não possui a educação refinada de Bia. Explosiva e autêntica, é responsável pela maioria das cenas de humor que ocorrem durante a narrativa da história, como a acalorada resposta às justificativas de Júlio aos seus encontros com Bia:

- Quem não entende é você, intelectual de merda. Meta uma coisa nessa sua cabeça, você é medíocre como pensador e como trepa-

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 124

*dor. Decida-se por uma das coisas, porque a terceira opção, que é ser rico, não está ao seu alcance.*³⁰⁶

Vale ressaltar que o humor é um dos elementos característicos do romance atual.

Apesar de sonhar com Bia, Espinosa sabia-a inacessível: eram ambos habitantes de universos paralelos, “impossíveis”. Espinosa reconhece as “marcas de classe” que se expressam geralmente por uma bipartição esquemática e insistente da sociedade: pobres e ricos, fortes e fracos, pequenos e grandes, policiais e não-policiais. Com sua sensibilidade, em diversos momentos, ele faz referência ao preconceito que a sociedade tem em relação à figura do policial, partilhado por Bia Vasconcelos:

*Era policial como poderia ser professor numa escola secundária. Mas uma coisa era o que eu pensava de mim e de minha profissão, outra coisa era a representação que o social fazia do tira, e Bia Vasconcelos não parecia fugir à regra. Policial só frequenta a sociedade para fazer sindicância.*³⁰⁷

Assim, observa-se, em Espinosa, uma fusão de características do detetive do romance policial de enigma e do *noir*. Do primeiro tem as maneiras finas e educadas, e o linguajar culto. Do segundo conserva o não diletantismo, a não imunidade física, a participação direta e a não infalibilidade na resolução dos crimes. Sem ser misógino, como os detetives do romance policial clássico, envolve-se sexualmente com mulheres, embora não exiba segurança no trato feminino, como os detetives do romance policial *noir*, criando um estilo novo.

Uma outra aproximação dessa narrativa com elementos da tradição do romance policial de enigma é a presença da dupla Espinosa – inspetor da 1ª DP, localizada no centro do Rio – e Weiber – um jovem inspetor seu auxiliar – da mesma forma que o são as duplas Dupin e seu amigo, Sherlock e Watson, Dick Peter e Cross, Carvalho e Biscuter. É importante ressaltar que, embora as

³⁰⁶ Ibid., p. 44-45.

³⁰⁷ Ibid., p. 132

duplas permaneçam nos diversos momentos do gênero policial, a função de narrador assumida pelo “amigo memorialista”, apontada por Borges e enfocada na terceira unidade deste trabalho, desfaz-se, a partir do romance *noir*.

Reservaram-se, para encerrar a leitura, algumas observações de caráter paratextual. O título do livro liga-se à chuva, que é uma constante durante toda a narrativa. Fina, insistente ou hesitante, ela compõe não só o título da obra mas está presente nos momentos de tensão da narrativa e de melancolia das personagens, *molhando mais a alma que o corpo*³⁰⁸. A chuva é um componente do cenário em todos os momentos em que as personagens refletem sobre os fatos da vida – passagem incomum nos romances policiais:

*A areia, sob a chuva rala, formava uma camada levemente endurecida e úmida, enquanto a parte de baixo ainda estava seca. Pensou que parecia com ele, seco por dentro, esvaziado.*³⁰⁹

Outro aspecto a ser salientado é a constante referência textual a outras narrativas ficcionais. O narrador utiliza-se dessa instrumentalização de várias maneiras. O recurso mais habitualmente empregado é a citação, utilizada para nominar algumas partes da narrativa.

O subtítulo *As duas artes* ilustra bem a falta de sintonia entre o universo de Espinosa e o de Bia. Durante uma visita que o inspetor faz ao ateliê da *designer*, questionado se entende de arte, ele responde que não, a menos que ela considere o assassinato como uma arte, numa alusão ao livro *O assassinato como uma das belas artes*, de Thomas De Quincey, já referido. A personagem Bia, ironicamente, diz desconhecer esse autor e indaga Espinosa a respeito de suas preferências literárias. Ele declara que prefere falar sobre a arte dela e não sobre a arte dele³¹⁰. Daí, as duas artes paralelas e não possíveis. O título da segunda parte – *A carta roubada* – faz referência explícita ao texto de Edgar Allan Poe com o mesmo título. Garcia-Roza procura, certamen-

³⁰⁸ Ibid., p. 137.

³⁰⁹ Ibid., p. 116-117.

³¹⁰ Ibid., p. 36.

te, estabelecer um paralelo entre a descoberta de cartas reveladoras nos dois romances. Na narrativa de Poe, a carta em questão, procurada exaustivamente pela polícia parisiense, encontra-se em local tão óbvio que dificulta sua localização. O mesmo acontece com a carta-bilhete de Ricardo Carvalho, reveladora de seu suicídio, que é roubada por Max e “escondida” por Rose em local bem visível – a sua mesa de trabalho. Vale ressaltar que no primeiro romance a descoberta do criminoso é feita graças à mente privilegiada de Dupin – detetive cerebral. Já no segundo, quem localiza a carta não é Espinosa, detetive cerebral às avessas, mas Carmem, personagem secundária e amiga de Rose. Do mesmo modo, o título da terceira parte – *Preferia não fazê-lo* – constitui um tributo de Garcia-Roza à obra de Herman Melville, *Bartleby, the scrivener*, cujo escrivão se celebrou pela famosa expressão “would prefer not to”, com que sempre respondia às solicitações do seu chefe. Tal frase simboliza, também, todo o inconformismo do detetive Espinosa perante as imposições da vida:

Preferia, numa segunda-feira de manhã, não ter que ir à delegacia, não ter que assistir pela enésima vez à liberação dos bêbados arrua-ceiros, travestis, punguistas, valentes e brigões, prostitutas e drogados. Preferia não ter que preencher formulários inúteis ou fazer relatórios, que eram expressão da incompetência profissional. Preferia não ter que assistir à cena da velha senhora com os dedos cortados a tesoura. Preferia, ao me encontrar com uma bela mulher, não ter que proferir a frase fatídica: “sou o inspetor Espinosa da 1ª DP”.³¹¹

Da mesma forma, Espinosa preferia não ter que tomar a decisão de tornar pública, ou não, a carta deixada por Ricardo Carvalho, pela qual tantos morreram. Assim, *O silêncio da chuva* apresenta um final “aberto”, no qual o leitor compartilha com o inspetor o dilema de uma decisão. É importante ressaltar que, como já foi visto, a narrativa de Garcia-Roza mantém características do policial clássico, como a vitória do Bem sobre o Mal, mas, paradoxalmente, distancia-se do romance de enigma porque a história não se apresenta acabada, de estrutura fechada (com início, meio e fim bem determinados) e nem restabelece a ordem social, originalmente abalada por um crime. Por outro lado, é

³¹¹ Ibid., p. 136

possível observar um certo distanciamento entre *O silêncio da chuva* e o romance *noir*, visto que este, apesar de ambientar-se em uma sociedade em desordem, normalmente termina com o desvelamento do crime e a volta ao cotidiano – ainda que esse cotidiano seja violento e continue a manter injustiças sociais. Esse retomar da rotina diária não está explícito no texto em tela, como aparece nas narrativas de Hammett e de Bellotto. Ainda sob o aspecto do desfecho, *O silêncio da chuva* mantém características do romance *noir*, ao revelar a dimensão social do delito na solução do crime e ao observar o compromisso com a verossimilhança, invertendo a linha romântica do final feliz, típico do romance de enigma, conforme pontua Colmério³¹². Dessa forma, como no romance *noir*, apesar de descoberto o criminoso, as causas que motivaram o crime persistem na base do sistema social, enfatiza Giardinelli³¹³.

Assim, é possível observar no romance de Garcia-Roza a fusão de elementos característicos do romance de enigma e do romance *noir*, além do surgimento de aspectos inovadores a esses dois momentos - tendência verificada nos romances policiais europeus e norte-americanos contemporâneos.

³¹² COLMÉRIO, J., op.cit. p. 63.

³¹³ GIARDINELLI, M., op.cit.p.78.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sustento, há muito tempo, que o destino final do romance policial é deixar de ser policial e impor-se como romance, simplesmente”.

Manuel Vázquez Montalbán

Uma cena recorrente no último capítulo dos romances policiais clássicos é a que congrega o detetive e as diversas personagens, todas suspeitas, para que seja desvendado o mistério com a revelação do culpado. A imagem é familiar, e pode-se vislumbrá-la sem esforço: Sherlock Holmes no legendário apartamento da Baker Street ou Hercule Poirot em uma biblioteca ou sala de jantar. Assim, nessa cena modelar, encontram-se reunidas todas as personagens diretamente envolvidas na narrativa policial: os suspeitos com suas versões sobre o acontecido, e o detetive, interpretando os fatos e solucionando o crime.

A explicitação da trama, através da leitura e análise das pistas e dos indícios, pode encontrar paralelo na situação do mestrando na conclusão de sua dissertação, quando seriam confirmadas as hipóteses levantadas no decorrer da leitura, através de considerações de caráter conclusivo. Observa-se, entretanto, que a multiplicidade de fatores adversos que atuam na ficção policial sobre o detetive, ao desvendar o mistério e ao revelar o criminoso, pode ser comparada às múltiplas dificuldades de concluir de maneira lógica e satisfatória uma dissertação. Evidenciam-se, assim, as limitações de detetives e mestrandos. Mas, algumas considerações, reflexões e questionamentos finais são

sempre possíveis e fazem-se necessários nesta unidade que encerra a dissertação.

No entanto, ao término da travessia feita neste trabalho, questiono-me se os caminhos teóricos produzidos e as escolhas textuais feitas apresentam uma validade de caráter mais geral, ou se expressam a validade relativa de uma leitura. Convém lembrar que a experiência de leitura, como qualquer experiência do homem, produz um resultado com grande teor de subjetividade e, no mínimo, ambíguo. Possivelmente nem todos os leitores deste trabalho comungam da mesma postura teórica a respeito do gênero policial lido a partir de uma categorização – aqui usada como recurso retórico e didático – consubstanciada em três momentos denominados de: construção dos cânones do romance de enigma, ruptura dos cânones clássicos na instauração do romance *noir* e renovação dos cânones, na fusão do “clássico” e do “*noir*”, configuradora da narrativa policial contemporânea ou pós-moderna. Contudo, investi na possibilidade de alguns leitores concordarem com o que foi realizado neste trabalho. Para tanto, busquei argumento em vozes teóricas, com a intenção de tornar mais sólida a minha experiência de leitura e mais coerente o meu discurso. E por argumentos entendo as demonstrações de correspondência adequada entre o pensamento de alguns estudiosos do gênero e as liberdades teóricas por mim assumidas nesta dissertação com respeito à posturas, às vezes, antagônicas como, por exemplo, a tríplice divisão categorial diante da manutenção dos cânones ou o reconhecimento do tradicionalismo da literatura policial frente ao investimento da presente leitura embasada em modificações desse gênero. Porém, reitero as palavras iniciais de que um trabalho acadêmico deve alicerçar-se na coragem de seu autor em buscar caminhos novos.

De igual forma, os critérios de valor que subjazem à preferência pessoal na escolha de um texto sobre outros da mesma categoria de gênero pode dificultar a atividade retórica de atender às expectativas dos leitores. Por outro lado, a discussão concernente a cada uma das categorias – enigma, *noir* e contemporânea – exige um espaço idêntico ao já percorrido para tentar explicar o posicionamento teórico e a escolha textual que poderiam, também, não ser ab-

solutos, de igual forma como são relativas as leituras aqui feitas. Porém, algumas certezas fazem-se patentes. Em conseqüência, são produzidas, ao término desta dissertação, algumas avaliações finais, com o objetivo de atar as prováveis pontas deixadas soltas no decorrer das leituras.

Nessa ocasião, abre-se espaço para as reflexões de caráter mais amplo sobre tópicos teóricos já abordados no decorrer do trabalho. Primeiro, uma reflexão sobre o aceite “relativo” do gênero policial por alguns setores da crítica tradicional. Apesar de o romance policial ser hoje admitido pela crítica especializada no gênero e pelos meios acadêmicos, ainda enfrenta preconceitos oriundos de sua antiga classificação como “gênero menor” e da classificação atual como “cultura de massa”, preconceitos esses mais fortes no passado e mais diluídos no presente. Mantêm-se, ainda, sobre o romance policial ou o “olhar indulgente” daqueles críticos que o reduzem a um prolongamento dos romances de aventuras, exigindo que assim se comporte, sem atender a outros objetivos que não o entretenimento, ou o sorriso irônico de outras vozes críticas que se encastelam na torre da “alta literatura”, que também o vêem como uma literatura de lazer, e que lhe acrescentam a pecha de servir de fuga do real e de alívio das tensões vividas nas grandes cidades. Entretanto, ele é aceito por um grande número de leitores, alguns dos quais o consideram como uma literatura de entretenimento e outros que o consideram, também, como uma forma de ler o mundo. Tal fato ocorre quando os romances policiais, além de bem elaborados, apresentam a pluralidade de interpretação, característica de uma obra artística, como qualquer romance (bons autores, bons textos e cuidadosas edições). Conforme as palavras de Manuel Vázquez Montalbán, transcritas na epígrafe desta unidade, a tendência dos romances policiais, quando bem escritos, é romper com as convenções das “histórias de mistério”, questionar os limites do gênero e impor-se como romance, sem quaisquer preocupações de qualificação.

Contudo, diante de tais exigências, a tarefa de escrever nos tempos atuais um romance policial pode tornar-se cada vez mais difícil, porque o policial é, por natureza e tradição, um gênero regido por preceitos de forma e temática

(aqui denominados cânones). Além disso, devem ser consideradas as expectativas de um público fiel que, como se depreende do que foi dito ao longo desta dissertação, exige o cumprimento desses “rituais predeterminados”, e que não pode e não deve ser decepcionado.

O caráter serial, focado por Monfort e mencionado de forma recorrente no decurso das leituras textuais, como uma das características do policial, é um dos elementos responsáveis pela demanda do público em relação a uma produção cujo fazer deve estar em consonância com as expectativas da recepção do gênero, expressas em cânones narrativos que facilitam a leitura, porém “amarram” os escritores, impondo-lhes uma repetência, às vezes, conflitante com o esforço de alguns deles na renovação do gênero. Tal circunstância de conflito pode explicar, citando apenas um ângulo do problema, a rivalidade de certos autores com suas criações, como foi o caso de Conan Doyle com Holmes, Simenon com Maigret e Montaibán com Carvalho.

A resposta a essas expectativas do gosto popular reflete-se também na postura das editoras responsáveis pela publicação de títulos do gênero policial que, sem temor à crítica, traz como conseqüências, de um lado, a difusão da leitura junto a um público mais abrangente e, de outro lado, a ajuda na circulação do livro como bem de consumo da sociedade capitalista. Vale lembrar o trabalho editorial das capas dos livros de Ronnie Wells, buscando a atender às expectativas do público em relação à temática de aventuras.

O aspecto mercantilista do romance policial, porém, não decorre apenas da postura de algumas editoras, pois também não há, por parte de alguns escritores da atualidade, qualquer pudor em se falar do livro como mercadoria. A melhor referência talvez seja Rubem Fonseca que, além de falar do livro como um valor de consumo, não se furta em admitir a própria profissionalização nem a obedecer a certas injunções necessárias para manter a alta tiragem de sua produção (“Meu editor queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso”), postura destacada por Sússekind que alerta para o fato de Rubem Fonseca ser um dos autores de maior vendagem nos

últimos anos, que vem “tematizando de modo mais explícito o mercado”³¹⁴. Em *Bufo & Spallanzani*, o narrador chega a criar um mote sobre o assunto ao afirmar que “a necessidade de dinheiro, aliás, é uma grande incentivadora das artes”. Essa deve ser a razão que levou a própria Sússekind a afirmar que o autor apresenta um comportamento típico “de uma pessoa que não é um intelectual”, pois ele não costuma trabalhar com “sua forma de expressão de maneira a problematizar isso”.³¹⁵ Talvez *a grande arte* de Rubem Fonseca fundase no atendimento das expectativas do editor, do livreiro e do leitor, produzindo romances de forma esteticamente refinada, mas que atendem ao mercado consumidor. Uma fórmula, certamente, capaz de agradar “a gregos e a troianos”.

Pode-se pensar, também, que o policial contemporâneo, de um lado bem escrito e de outro lado atendendo às necessidades econômico-financeiras da profissão do escritor, à sobrevivência do editor e ao desejo do leitor, reflete um retrato da sociedade brasileira atual que exhibe impune e despidoradamente escândalos financeiros, assassinatos e seqüestros. Da mesma maneira, na ficção policial atual, o detetive foge dos padrões idealizados e cada vez mais se aproxima do homem comum em seu cotidiano nas grandes metrópoles, sem o intelectualismo e a racionalidade de um Sherlock Holmes nem a força física e fascinação de um Spade.

Outra circunstância que revela a problemática do aceite da literatura policial refere-se a autores e textos que na época de sua produção e lançamento sofreram restrições ou resistências por parte do público, da crítica ou de ambos. Esses autores e seus textos são hoje revisitados pela crítica e estudados nas universidades, chegando alguns deles a ser adotados como modelos do gênero.

Contudo, é possível pensar que os “novos escritores”, em sua maioria, não estão, repetindo o pensamento de Leyla Perrone-Moisés, “nem um pouco

³¹⁴ SÜSSEKIND, F.. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.p. 250.

³¹⁵ SÜSSEKIND F., *Os papéis da crítica*, p.6.

interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão” e, sobretudo, “figurar na lista dos mais vendidos”. Daí a ensaísta enfatizar que a circulação e a difusão dos livros deve-se mais, hoje, aos “agentes literários” e “formas de publicidade” e menos aos críticos e professores universitários.³¹⁶ Esse quadro confirma a previsão de Octavio Paz, registrada em 1964, a respeito da “falência do projeto da modernidade”, causada pelo sistema capitalista e burguês de produção, difusão e circulação de obras, responsável também por outros fatores de decadência sócio-cultural como “a prevalência do objeto sobre o usuário; a prevalência da massa sobre o indivíduo; e o domínio dos sistemas de comunicação sobre os receptores”³¹⁷. Tal previsão está em consonância com o pensamento de Sergei Eisenstein relativamente a “ser [o romance policial] o gênero em que os meios de comunicação se sobressaem ao máximo”, prevalência que, segundo ele, se constitui em uma das particularidades da literatura policial.

O recente interesse que a literatura de massa, na qual alguns críticos incluem o romance policial, tem despertado entre o público mais qualificado pode ser creditado, segundo Figueiredo, a “incursões” feitas no gênero por autores que não se identificam com o universo específico da cultura de massa, tais como “Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Márquez, Rubem Fonseca” entre outros.³¹⁸ A prova do interesse desse público é o fato de duas grandes editoras nacionais manterem selos exclusivos para enredos policiais, lançando coleções que disputam a preferência do mercado. A Record publicou, na *Coleção Negra*, inúmeros títulos, entre eles, o já referido *Modelo para morrer*, de Flávio Moreira da Costa, *O executante*, de Rubem Mauro Machado, e, em 2001, em homenagem a Dashiell Hammett, pelos 40 anos de morte, *Tiros na noite*, seleção de 20 contos do escritor, divulgados originalmente em revistas. A Companhia das Letras também dedica-se ao “mundo do crime” e publica a coleção intitulada *Literatura ou Morte*, em que autores contemporâneos criam

³¹⁶ PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.176.

³¹⁷ PAZ, O. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 310

³¹⁸ FIGUEIREDO, V. L. F. de. O assassino é o leitor. In: *Matraga*, op.cit. p. 20.

uma história policial, baseando-se em biografias ou obras de nomes consagrados na literatura ocidental. Alguns destaques da série são *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, *O doente Molière*, de Rubem Fonseca e o já citado *Borges e os orangotangos eternos*, de Luís Fernando Veríssimo. Além das obras mencionadas, foi veiculado pela Companhia das Letras que o Prêmio Nobel 98, José Saramago, aceitou o desafio de escrever um policial, sem data para ser lançado, envolvendo o romancista e dramaturgo francês Alexandre Dumas.³¹⁹ É, ainda, válido registrar, como sinalização do aumento de prestígio do gênero, a presença, nessas coleções, de escritores brasileiros que transitam em outra esfera do conhecimento que não apenas a literatura ficcional, tais como o já citado psicanalista Garcia-Roza, o músico Tony Bellotto e, recentemente, autores como o filósofo Leandro Konder, autor de *A morte de Rimbaud*, e Frei Betto, que estreou no gênero com *Hotel Brasil*.

.Em diferente perspectiva do tema inscrevem-se as reflexões sobre o princípio ético no romance policial, de autoria de Coimério, para quem esse componente faz-se sempre presente em todas as manifestações do gênero. O primeiro momento do policial – enigma – fundamenta-se na oposição entre o Bem e o Mal, simbolizada nas figuras antagônicas do investigador e do criminoso. Este, ao transgredir as normas sociais, atenta contra a constituição da sociedade, representada no texto ficcional, tornando-se uma ameaça que deve ser neutralizada e punida. A atuação que a sociedade, em particular o leitor, espera do investigador (o real e o ficcional) é a de defender o sistema social e econômico, conduzindo a uma solução reparadora da ordem social. No romance policial de enigma, a oposição entre o investigador diletante e o criminoso não se baseia primordialmente em princípios morais, mas estéticos (suspense, mistério, raciocínio). O investigador, racionalmente impassível e moralmente indiferente à ação criminosa, constitui a figura central e o enfoque privilegiado da narrativa (papel que se repete em graus diferenciados nos outros momentos do gênero). Também é quase imune à compaixão pela vítima do crime; sua rivalidade com o criminoso é intelectual, resultado do enfrentamento racional entre dois gênios, um dos quais usa a inteligência para burlar as leis da socie-

³¹⁹ ASSASSINATOS em série. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2000. Ilustrada, p.4.

dade e o outro a utiliza para desmascarar seu adversário (são exemplos o professor Moriarty e Sherlock Holmes). De certa forma ambos nivelam-se; é a dupla face do enigma. Um deles é o arquiteto da construção do crime e o outro é o arquiteto da revelação do criminoso. Esse enfrentamento de mentalidades superiores pode explicar o desprezo do investigador pelos agentes policiais medíocres e rotineiros. Em Ronnie Wells, o narrador deixa bem claro o fracasso do sistema policial quando, diante da impossibilidade de resolver o enigma, a polícia apela para o investigador Dick Peter. Para o investigador, como para o leitor afinado com o gênero, a investigação é um entretenimento nobre, uma fuga ao prosaísmo da vida cotidiana, um bom jogo e um produto de lazer. Apesar de o propósito primordial do investigador do romance policial clássico não ser a proteção da ordem social vigente, sua atuação sempre conduz a uma defesa implícita do *status quo* social. Assim, esta categoria do romance policial manifesta uma postura moral conservadora, de efeito tranqüilizador, devolvendo a segurança individual e coletiva contra a ameaça do Mal. Daí o indefectível “final feliz”, sendo o crime solucionado de maneira satisfatória, sem nenhuma ambigüidade e onde se oferece uma visão otimista e romântica das possibilidades de permanência dos valores sociais estabelecidos ³²⁰. De outro lado, os leitores do romance policial clássico não esperam dessa literatura nem solicitam dos autores dessa categoria que lhes proporcionem, segundo Eco, “experiências novas” ou que os conduzam a projetos ideológicos de corrigir as injustiças sociais do contexto representadas na ficção.

Em contrapartida, o romance policial *noir* organiza-se de modo ético diferenciado, e as rupturas aos cânones clássicos não foram orientadas pela busca de originalidade nem pelo desejo de mudança, mas o foram em decorrência de as condições culturais (políticas e sociais) dos fins do século XIX e primeira década do século XX, que permitiram o aparecimento do romance policial de enigma, estarem superadas. Além disso, a natureza das transformações sociais (norte-americanas nas décadas de 20 e 30) determinou o aparecimento de uma outra forma do policial, representando o traço essencial da uma nova realidade: a violência urbana que, no romance, não é temática puramente ficcional,

³²⁰ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 59-61.

mas reproduz com profunda verossimilhança as relações que se processam entre os habitantes das grandes cidades. No romance *noir*, o método de investigação não se baseia no jogo racional, mas no envolvimento pessoal do detetive na busca do criminoso. “O código ético do investigador pode parecer ambíguo e questionável do ponto de vista moral da sociedade, mas suas contradições são coerentes e moralmente superiores, numa sociedade imoral e em perpétua contradição consigo mesma.”³²¹ Assim, apesar de ainda manter a “temática criminal como jogo estético (suspense, mistério, raciocínio)”, a importância desse jogo reduz-se frente à predominância do “componente ético”, invertendo-se, dessa maneira, o estético pelo ético, ao obedecer “uma particular postura ética”.³²²

Oscilando entre a ética conservadora do enigma e a ética renovadora do *noir* começa o desenho da ética do romance policial contemporâneo, cuja narrativa, usando as palavras de Bakhtin, “está longe de ser consolidada”. Assim, como falar da ética de uma categoria tão recente e ainda em formação? Se não é possível definir de imediato essa ética, posso, entretanto, falar um pouco à margem do tema, ou melhor, abordar outras mudanças que poderão, mais tarde, configurar o novo perfil ético do gênero. O primeiro tópico é, talvez, a técnica da inversão que assume nesta categoria um papel bem acentuado. Quase todos os elementos da narrativa parecem sofrer os efeitos de uma técnica denominada carnavalização, por Bakhtin. Outro tópico diz respeito ao gênero *kitsch* que já foi associado ao romance policial clássico por Rainer Rochlitz. O romance policial contemporâneo também pode ser considerado emblemático de um novo *Kitsch* a que a atualidade imprimiu uma nova dimensão de significado, configurada na postura irônica do consumidor e leitor que lança um olhar crítico, de inversão do sério pelo frívolo “à abundância das sociedades pós-industriais”. Essa atitude, que pode identificar o novo comportamento ético do romance policial contemporâneo, expressa um dandismo moderno, fornecendo um modelo de “como ser elegante na época da cultura de massas”.³²³

³²¹ COLMÉRIO, J., op.cit. p. 63.

³²² Ibid., p. 61-62.

³²³ CANCLINI, N.G. Dicionário para consumidores descontentes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2002. Mais! p. 6

Outro tópico, motivo de discordância entre estudiosos e críticos do gênero, refere-se às possíveis diferenças formais e temáticas entre as categorias já consagradas de literatura policial de enigma e literatura policial *noir*, questionamento esse recorrente por décadas, tendo sido tema de discussão entre vários teóricos que se dedicam ao gênero. Uma corrente, da qual fazem parte Boileau e Narcejac, vê no policial *noir* um desenvolvimento do tronco comum do policial clássico, constituído pela obra de Poe e Doyle. Segundo Boileau e Narcejac, no gênero policial pode-se introduzir um “assassino tão inteligente quanto o detetive” ou construir o detetive como “uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso do avesso”. No primeiro caso, teríamos a *murder party*, que possibilita exemplificar a disputa da genialidade de Holmes e Moriarty; no segundo caso, o policial *noir*.³²⁴ Daí decorre que entre o enigma e o *noir*, segundo o crítico, apresenta-se uma diferença de circunstância e não de essência. Contudo, a base teórica que lastreou a minha leitura incide sobre a distinção entre esses dois momentos do romance policial.

Outros críticos, entre eles Jorge Luis Borges, desqualificam o policial *noir*, considerando-o uma degradação do gênero. Segundo Borges, a literatura policial “perdeu” importância e espaço nos Estados Unidos, em virtude de o novo romance americano imprimir um ritmo excessivamente “realista e violento”, constituindo, inclusive, um gênero que mostra violências sexuais. Contudo, o romance policial de estrutura tradicional “se mantém na Inglaterra onde ainda se escrevem novelas muito tranqüilas” (...) “Ali tudo tem um caráter intelectual, tudo é tranqüilo, não há violência, não há grande derramamento de sangue.”³²⁵

O fato de transcrever o ponto de vista de Borges não significa que dele compartilho. Ressalto-o pela importância do citado autor no cenário da literatura ocidental, mas considero que o romance *noir* permanece bastante presente não só na produção de autores norte-americanos, cada vez mais adaptada para o cinema, como nas narrativas de autores brasileiros e europeus a tal ponto

³²⁴ BOILEAU e NARCEJAC, op.cit. p. 57-58.

³²⁵ BORGES, J.L. *El cuento policial*, p.103-104.

que, em alguns países da Europa, como na Espanha, não é feita uma distinção bem marcada entre o *roman noir* e o policial contemporâneo.

Na contramão de Borges, uma outra posição comparativa afirma a supremacia do romance policial *noir* em relação ao romance de enigma. Os adeptos dessa postura, dentre os quais destaco Parga, Coimério, Giardinelli e Piglia, assinalam que a novela policial inglesa separa o crime de sua motivação social, o que não acontece com o *roman noir* que tem o mérito de vincular o crime à sociedade em que ocorre. Segundo essa corrente, o romance policial clássico preocupa-se com maior ênfase em saber como se produz um crime, e o romance *noir*, por meio do processo investigatório, preocupa-se em descobrir as causas que o motivaram. (Seu compromisso com o realismo o leva a reconhecer o contexto social como o elemento de maior responsabilidade na motivação do crime). Apesar das rupturas aos cânones tradicionais (em particular as operadas na figura do detetive, no narrador e na estrutura narrativa das duas histórias) e da instauração do novo modelo, o romance *noir* não abandona totalmente os cânones do romance de enigma, que permanecem subjacentes à tessitura narrativa, conforme já foi visto durante a leitura dos textos de Hammett e Belotto.

Já o romance policial contemporâneo, cuja crítica é mais rarefeita do que as anteriores, em virtude de sua atualidade, funde os elementos modelares do policial clássico com os do *noir*, na configuração de “cânones” renovadores da literatura policial, de acordo com o que foi assinalado no decorrer da leitura. A ênfase narrativa não está no raciocínio lógico e lúcido do investigador dileitante, configuração canônica do policial de enigma, nem na emoção do leitor de acompanhar o detetive, passo a passo, na escalada de violência, procedimento investigatório característico do *noir*. Nele, o processo de desvelamento do crime confunde-se com o fazer literário, não havendo “um apaixonado interesse pelo desenlace”, mas pelo realce do discurso narrativo.³²⁶ Nessa categoria, mais do que a preocupação de desvendar o enigma ou de acompanhar a inves-

³²⁶ Expressão de Roland Barthes, utilizada para caracterizar o teatro dramático de Brecht. (BARTHES, R., *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 140).

tigação, a narrativa centra-se na representação mais verossímil do cotidiano do homem nas grandes cidades e denuncia tanto a estrutura social geradora do crime quanto a condição desumana da vida urbana, situando o leitor frente a essas circunstâncias (Observo que a visão crítica da sociedade no romance policial contemporâneo é mais sutil que no *roman noir*). Também o crime é relativizado, podendo ser motivado tanto pelas injustiças sociais quanto por quaisquer das fragilidades do ser humano, como o ressentimento, o rancor, a ambição, a avareza, o ódio, o medo, a vingança, as paixões e, inclusive, o amor.³²⁷

Vale lembrar aqui uma outra característica instigante do gênero, mais acentuada no primeiro momento do romance policial e retomada com nova roupagem no contemporâneo. Na literatura policial de enigma os jogos intertextuais são bastante comuns e têm por finalidade básica situar um texto em relação a outro texto: primeiro relacionando-o a outras narrativas do mesmo autor; segundo, especificando-o em relação a outras produções do gênero. Note-se que essa tendência foi diluída com o advento do romance *noir* e na contemporaneidade assume novas nuances, sendo freqüentes as constantes referências a outras obras consideradas da “alta literatura” e a discussão a respeito da importância do fazer artístico do gênero policial, conforme foi observado na leitura dos romances de Montalbán e de Garcia-Roza. Tal procedimento também ocorre no texto de Bellotto, que, embora esteja enquadrado neste trabalho como representante do gênero *noir*, apresenta, talvez pela sua extrema atualidade, alguns matizes de romance contemporâneo.

Assumo, na seqüência, num tom mais pessoal, os resultados das leituras dos romances responsáveis pela configuração das categorias modelares na literatura brasileira, para apresentá-los em tópicos sintéticos, abandonando quaisquer idéias de recobrir com minúcia a apresentação cronológica da transposição e adaptação dos cânones – clássico, *noir* e contemporâneo – á nossa literatura.

³²⁷ Como postulantes desse ponto de vista podemos citar, dentre muitos críticos, Ricardo Piglia, em *Cinco relatos de la Serie Negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979; Giardinelli, M., op.cit; Colmério, J., op.cit.

Em linhas gerais, a historiografia da narrativa policial no Brasil apresenta, guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, de um lado, a observância da seqüência cronológica de sucessão dos cânones, que vai do enigma ao contemporâneo, passando pelo *noir*; de outro, a peculiar correspondência aos modelos europeus e norte-americanos. Explico essa peculiaridade. Salvo o caso do policial contemporâneo, que registra uma quase identidade de estilo e uma simultaneidade temporal entre os modelos estrangeiros e seus seguidores brasileiros, nos outros dois cânones – o enigma e o *noir* – as diferenças entre os modelos estrangeiros e as adaptações brasileiras são mais acentuadas.

É importante ressaltar que, dos três momentos na literatura policial brasileira, o enigma é aquele que mais se distancia dos cânones europeu e norte-americano, apresentando mais acentuadamente o caráter híbrido. Ressalto, também, que, a partir da Modernidade, as formas de adaptação de espécies literárias ocidentais, transportadas de uma cultura para outra, apresentam-se, quase sempre, como híbridas. No decorrer da leitura, busquei acentuar a presença de elementos híbridos dentro do gênero policial brasileiro, pela presença de alguns elementos narrativos, do romance de enigma e do romance *noir*. Essa foi a tônica principal da leitura. E fora do gênero policial, apontei a presença da contaminação do romance de aventuras e de ficção científica no romance policial de Ronnie Wells. Além disso, merece destaque a particularidade da “vocação” não nacionalista do policial brasileiro da década de 30 do século passado, que se contrapõe à nossa ficção da mesma década, marcada pela preocupação com o social na representação do espaço e do homem brasileiros, e na produção de textos sob a influência da revolução ideológica e estética do Modernismo de 1922.

Vale registrar que o seguidor do *noir* – aqui expresso pelo texto de Tony Bellotto – é o que mais se aproxima do cânone do romance americano, apesar de seu anacronismo, pois uma diferença temporal de mais de 50 anos medeia o surgimento do gênero nos Estados Unidos e o lançamento dos livros de Bellotto no Brasil.

As palavras finais são dirigidas ao leitor que me acompanhou durante toda a trajetória da dissertação, na tentativa de confirmar os caminhos e as opções, cabendo-lhe preliminarmente uma advertência: não espere que essa tentativa de conclusão feche com objetividade toda a dissertação, cujo interesse maior foi sempre mais comprometido com o percurso e menos com a chegada.

O primeiro esclarecimento diz respeito ao fato de o projeto que resultou no trabalho não estar comprometido com aprofundamentos de ordem metodológica; porém, apesar disso, no decorrer da escrita, preoquei-me em prestar os esclarecimentos considerados necessários e complementares ao texto, em notas de rodapé. Além disso, a metodologia adotada na exposição da pesquisa e da leitura procurou evitar o ofuscamento do objeto pelo método, ou do método pela teoria ao trabalhar a dissertação, partindo da pesquisa teórica para a leitura textual, e da leitura textual para a pesquisa teórica, buscando harmonizar essas passagens. Em sua totalidade, o meu ato de ler os romances buscou salvaguardar a integridade dos textos na tentativa de não encobrir as narrativas com as vozes teóricas.

A segunda explicação é relacionada ao fato de ser a leitura dos elementos estruturais da narrativa policial o ponto de referência de maior intensidade e freqüência do meu trabalho, o que não invalida a possibilidade de outros modos de ler os mesmos textos nem a possibilidade de outros ângulos de leitura. Serve de exemplo a hipótese de utilizar o tema da cidade como foco central da leitura dos textos construtores dos cânones e dos textos brasileiros. Minha leitura optou por enfatizar, de modo particular, a figura central do detetive – marca do projeto inicial e um tributo ao papel desempenhado na ficção policial pelos detetives Dick Peter, Beilini e Espinosa. Lembro, em paralelo, que o romance policial é ideologicamente conservador (mantém o conjunto de valores ideais como a vida, a força intelectual e física, a honestidade e a propriedade privada). Daí ser o detetive a personagem principal da estrutura narrativa, presença que permanece nos três momentos. No romance policial clássico, seu comportamento nivela-se ao do herói das aventuras, ao mocinho do faroeste, não podendo jamais ser vencido. Essa atitude de heroísmo tende a diluir-se no *noir* ou

a inverter-se no policial pós-moderno, servindo de exemplo à última categoria os detetives Carvalho e Espinosa.

A terceira elucidação relaciona-se à possibilidade de enfatizar a contribuição de ecos externos ao texto: os contextos sociais e estéticos europeu, norte-americano e brasileiro. Porém, foi outra a minha escolha preferencial. Contudo, o mundo exterior aos textos lidos faz-se também presente nas referências teóricas e nas analogias estabelecidas com outros romances do mesmo gênero. Durante toda a leitura dos romances, busquei identificar as relações de permanência e renovação dos cânones. Procurei, também, descrever as relações dos textos entre si, comparando-os, ou incorporando-os a uma trajetória de caráter historiográfico, e valorizando cada um deles, ao considerá-los ícones de uma categoria ou momento, o que configura, de certa forma, uma contextualização. De forma indireta aponte as circunstâncias através das quais esses romances e suas mudanças configuraram-se em produtos e testemunhos da cultura de uma sociedade, observadas as alterações de tempo e espaço.

A quarta observação é relacionada ao *corpus* abrangente que serviu de substrato a minha pesquisa. Se, de um lado, dificultou uma leitura mais verticalizada, de outro, possibilitou-me ler um maior número de elementos componentes da estrutura narrativa do policial.

A quinta diz respeito à exposição da leitura textual, compromissada didaticamente em firmar e reafirmar conceitos, enfatizá-los e repeti-los ao longo do trabalho, mesmo com o risco de tornar-me redundante.

A última explicação refere-se aos “três momentos” do romance policial – o que não foi tratado nessa dissertação como taxionomia, no sentido radical de classificação de obras, mas como um procedimento diferenciado de leitura que buscou a integração do gênero à sociedade que está subjacente à construção dos textos e ao esquema de recepção dos leitores, daí estar incluído no texto o contexto que o configura.

Por fim, considero pertinente fazer alusão ao pensamento de Raymond Chandler de que toda leitura feita por prazer é uma espécie de fuga, não importando se essa leitura é “grego, matemática, astronomia, Benedetto Croce ou *The Diary of the Forgotten Man*”. Assim, fica explícito que uma das funções da leitura é proporcionar ao leitor a possibilidade de sonhar, fugindo “do ritmo mortal de seus pensamentos privados”. Segundo Chandler, “pode-se questionar a qualidade do sonho”, mas nunca sua necessidade funcional.³²⁸ Contudo, não posso asseverar que um determinado gênero literário possibilita maior grau de sonho ou fuga da realidade que outro, uma vez que essa possibilidade depende de quem lê. Mas posso, com certeza, afirmar que o romance policial, em especial o contemporâneo, ao se confundir com o romance “sem outras adjetivações”, oferece material estimulante para o entretenimento e a reflexão.

³²⁸ CHANDLER, R. *A simples arte de matar*, p. 404.

8 FONTES BIBLIOGRÁFICAS

O *corpus* da pesquisa

BELLOTTO, Tony. *Beilini e o demônio*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maitês*. Tradução de Cândida Viliálva. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONTALBÁN, Manuel Vázquez. *Os mares do sul*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, Edgar Allan. *Os assassinatos na rua Morgue*. 2.ed. Tradução de Ana Maria M. Tatsumi. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

WELLS, Ronnie [Jerônimo Monteiro]. *O enigma do automóvel de prata*. São Paulo: Martins, [193?].

Leituras complementares

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O caso da borboleta Atíria*. 11.ed. São Paulo: Ática, 1982.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O escaravelho do diabo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1974.

BELLOTTO, Tony. *Bellini e a esfinge*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BELLOTTO, Tony. *BR 163: duas histórias na estrada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

BORGES, Jorge Luis ; CASARES, Adolfo Bioy (selección, trad. y prólogo). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1997.

- CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. Tradução de Fávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- CHESTERTON, G.K. *O segredo do padre Brown*. Tradução de Luís Corção. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- CHRISTIE, Agatha. *A maldição do espelho*. Tradução de Ana Maria Mandim. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CHRISTIE, Agatha. *A morte nas nuvens*. Tradução de Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente*. 3.ed. Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- CHRISTIE, Agatha. *Mistério no Caribe*. Tradução de Carmen Bellot. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- CHRISTIE, Agatha. *Morte no Nilo*. Tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Tradução de Heitor Berutti. Porto Alegre: Globo, 1951.
- CHRISTIE, Agatha. *O caso dos dez negrinhos*. Tradução de Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- COELHO NETTO, et al. *O mistério*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.
- COELHO, Luiz Lopes. *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. *Crime na Baía Sul*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1981.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. *O assassinato do casal de velhos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. *O mistério do fiscal dos canos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Modelo para morrer*. I.e. Jane April no País das Maravilhas. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DOYLE, Arthur Conan. *Aventuras de Sherlock Holmes*. 2.ed. Prólogo de María Elvira Bermúdez. Barcelona: Acervo, 1970.

DOYLE, Arthur Conan. *O cão dos Baskerville*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1996.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 24.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FONSECA, Rubem. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HAINING, Peter (Org.). *Noir americano: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino*. Tradução de Ronaldo Sérgio de Biasi et al. Rio de Janeiro: Record, 1997.

HAMMETT, Dashiell. *Continental Op.* Tradução de Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HIGHSMITH, Patrícia. *O amigo americano*. 2.ed. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KONDER, Leandro. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTALBÁN, Manuel Vázquez. *Assassinato no comitê central*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MONTALBÁN, Manuel Vázquez. *O quinteto de Buenos Aires*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEREIRA, Francisco José (Org.). *Círculo de Mistérios: o conto policial catariense*. Florianópolis: Garapuvu, 2000.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: *Ficção completa, poesias & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 171-186.

POE, Edgar Allan. O mistério de Marie Roget. In: *Ficção completa, poesias & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. p. 91-130.

SCLIAR, Moacir. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SIMENON, Georges. *Maigret e a morte de Cecília*. Tradução de Raquel Gutterres. Lisboa: Bertrand, s/d.

SIMENON, Georges. *Maigret e o louco*. Tradução de José M. Diogo. Lisboa: Bertrand, s/d.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WELLS, Ronnie. *A serpente de bronze*. São Paulo: Martins, 1948.

WELLS, Ronnie. *O crime da represa nova*. São Paulo: O Livreiro, s/d.

WELLS, Ronnie. *O homem solitário*. São Paulo: Martins, s/d.

Gênero policial

ADONIAS FILHO. O policial brasileiro. In: *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p.75-79.

ALEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 30-40.

ASSASSINATOS em série. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 fev.2000. Ilustrada, p. 4.

AUDEN, W.H. O presbitério culpado. In: *A mão do artista: ensaios sobre Teatro, Literatura, Música*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 116-124

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: *Borges oral: conferências*. Buenos Aires: Emecê/Editorial de Belgrano, 1997. p. 82-105.

BRASIL, Ubiratan. A sociologia como arma da literatura policial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 mai.2001. Caderno 2. p.9.

BRASIL, Ubiratan. Crimes Cariocas despertam atenção estrangeiras: reportagem do New York Times destaca obra policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2000. Caderno 2.

BRASIL, Ubiratan. Parceria começou com iogurte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 2001. Caderno 2, p.7.

CALLOIS, Roger. La novela policial. In: *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942.

CASTRO, Ruy. O primeiro detetive fervido a 100°C. In: HAMMETT, Dashiell. *Continental Op*. Tradução de Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 7-13.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar: um ensaio. In: *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégaz-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 393-412.

COLMÉRIO, José F. *La novella policiaca española: teoria e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

COMA, Javier. *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*. Barcelona: El Viejo Topo, 1990.

COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

DADOUN, Roger. Un "sublime amour" de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud. In: *Littérature*, Paris, n. 49, fév. 1983.

DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das belas artes*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: LP&M, 1985.

DIAZ, César E. *La novela policiaca: síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo, 1987.

EISENSTEIN, Sergei Mijailovich. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 3, n. 4/5, p. 49-50, jan./ago. 1988.

EISENZWEIG, Uri. Poe, Paris, 1846: Le Lettre Pillé'. In: *Littérature*, Paris, n.49. fév.1983

ESTENSSORO, Hugo. Além do mistério. *Bravo!* São Paulo, n.34, p.100-105, jul.2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. A palavra como arma: o romance policial de Rubem Fonseca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1984. Folhetim, p. 6-7.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, p.20, jan./ago.1988.

FIKER, Raul. O romance policial. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 abr. 1984. Folhetim.

GIARDINELLI, Mempo. *El género negro*. Ensayos sobre literatura policial. Córdoba: Op. Oloop, 1996.

GIBELLI, Dario. Le paradoxe du narrateur dans "Roger Acroyd". In: *Poétique*, Paris, n. 92, nov. 1992.

GIMENO, Javier Gracia. *Manuel Vázquez Montalbán: novela negra y novela política*. Zaragoza: Ibercaja, 1990.

GROPPO, Marcela (Org.). *El relato policial inglés*. Buenos Aires: Cántaro, 1998.

GUBERN, Román. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 3, n. 4/5, p. 44-48, jan./ago. 1988.

HAAG, Carlos. Garcia-Roza retorna com dois títulos inéditos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1998. Caderno 2.

HABERT, Angeluccia Bernardes. "He takes my mind from better things" ou Um caso para Sherlock. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, p. 107, jan./ago.1998.

HALL, Michael. Raymond Chandier. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JAMESON, Frederic. Sobre Raymond Chandier. In: LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

JOHNSON, Diane. *Dashiell Hammett, uma vida*. Tradução de Álvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier*. Paris: Ed. 10/18, 1974.
- LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- LINK, Daniel (Org.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992.
- LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MAZA, Pilar. *Comentario comparativo de dos obras de Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MEDEIROS, Antônio Paulo Cachapuz de. *O romance policial é literatura?* Porto Alegre: Veritas, 1975.
- MENEZES, Thales de. Trama fierta com o noir. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 dez. 1997. Ilustrada.
- MONFORT, Bruno. Sherlock Holmes et le "plaisir de la non-histoire". In: *Poétique*, Paris, n. 101, fév. 1995.
- NARCEJAC, Thomas. Une machine à lire. Le roman policier. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, p. 13-15, jan./ago.1998.
- NEGROMONTE, Marcelo. Beilini volta em novo policial de Bellotto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1997. Ilustrada.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. *La novela policíaca española*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- PARGA, Salvador Vázquez de. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.
- PIRES, P.R. Um policial do Rio de Janeiro. *Revista Época*, São Paulo, n.197, p.102-103, 25 fev. 2002.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *Cicatriz de viagem. A literatura policial brasileira: a presença do cômico*. 1987. 240f. Tese (Doutoramento) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre uma das linhas da trajetória de Rubem Fonseca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1984. Folhetim, p. 10-11.

RENZO, Mora. A matéria de que os sonhos são feitos. *Cult*, São Paulo, n.22, p.22-24, mar. 2001.

REY, Marcos. Vicissitudes do gênero policial no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1982. p.5.

ROCHLITZ, Rainer. Le roman policier. Critique de la politique. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, p. 13-15, jan./ago.1998.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *Hildebrando de Lima e o romance policial brasileiro*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1984.

SIMPSON, Amelia. *Detective Fiction from Latin América*. Toronto:Associated University Presses, s/d.

STENZEL, Hartmut. Manuel Vázquez Montalbán: *Pepe Carvalho em busca de la identidade de la Espana posfranquista*. Barcelona: Lumen, 1994.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As Estruturas Narrativas*. Tradução de Moisés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-104.

WALTER, Benjamin. Policial y verdad. In: LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

WILLER, Cláudio. Um vôo nas asas do falcão maltês. *Folha de São. Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1984. Folhetim, p. 3-5.

Bibliografia complementar

ABRAMS, M.H. *A glossary of literary terms*. 5.ed. Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.

ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Vincenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo:Unesp/Hucitec, 1977.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Nilton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os tempos modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva; Ariete de Brito; Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURNNEUF, Roland; OURLLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRUNORIO, Vittorio. *Suenos y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CANCLINI, Néstor García. *Dicionário para consumidores descontentes. Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2002. Mais! p.6.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão; Consuelo F. Santiago ; Eunice C. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Ronán. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1957.

DE DECCA, Edgar. Literatura, Modernidade e história: o olhar estrangeiro sobre o mundo colonial. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Nilton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 136-163.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 18.ed. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles E.S.Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. El paratexto: introducción a Umbrales. In: *Criterios*. La Habana, n. 25-28, p. 43-53, jan./1989 - dez./ 1990.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Social*. 2.ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 2.ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. (Introdução à Ciência da Literatura) 5.ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1970.

PAZ, Otávio. *Os signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: *Poétique*, Coimbra: Almedina, n.27, p.209-221, 1979.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

SODRÉ, Muñiz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SÜSSEKIND, Flora. Os papéis da crítica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1993. Mais!, p.6. Entrevista concedida a Bernardo Carvalho.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro:UFRJ, 1996.