

03

**UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA
FICÇÃO DETETIVESCA¹**

CARLA PORTILHO

CARLA PORTILHO

Doutorado em Letras – Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.

Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (GLE) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Líder do grupo de pesquisa “Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal” (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7347815353953241>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7879-9260>.

E-mail: carla_portilho@id.uff.br.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo propor um mapeamento da tradição na ficção detetivesca, desde o surgimento do herói-detetive no século XIX e seus sucessivos desdobramentos até a contemporaneidade. Parte-se da premissa de que cada tipo de detetive deve suas características ao momento histórico em que foi criado e à sociedade em que está imerso. De acordo com esse raciocínio, propõe-se também que o objeto de investigação de cada detetive não é outro senão ele próprio e a sociedade da qual é fruto, bem como as relações de poder, quase sempre assimétricas, estabelecidas entre os seus membros. A ficção detetivesca seria, portanto, como qualquer obra da dita

1 Título em língua estrangeira: “An introduction to the study of detective fiction”.

“literatura maior”, uma representação do momento histórico no qual está inserida.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Ficção detetivesca. Detetive. Investigação. Romance policial.

ABSTRACT: The aim of this article is to propose a map of the tradition of detective fiction, from the appearance of the detective hero in the 19th century and its successive unfoldings up to today. We assume that each kind of detective owes his/her characteristics to the historical moment when he/she was created and the society in which he/she is immerse. According to this line of thought, we also argue that the object of investigation of each detective is none other than him/herself and the society he/she is part of, as well as the power relations, almost always assymetrical, established among its members. Detective fiction would be, therefore, as any other work of the so-called major literature, a representation of the historical moment in which it is inserted.

KEYWORDS: Tradition. Detective fiction. Detective. Investigation. Detective novel.

PRECURSORES DA FICÇÃO DETETIVESCA

Ao buscar-se a origem da ficção detetivesca faz-se necessário, segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque, ir às origens do romance de aventuras, que remontam à própria história da Humanidade. As grandes mitologias, assim como a Bíblia, repletas de episódios de ação, de lutas do bem contra o mal, de heróis e vilões, poderiam ser consideradas histórias de aventuras. Ao longo do tempo, principalmente com o advento da imprensa e a publicação de livros, o relato de aventuras sofreu modificações graduais, que deram origem a três gêneros distintos: uma das ramificações manteve o

mesmo espírito dos relatos já existentes, estabelecendo-se como romance de aventuras; outra assumiu características de intriga política, e mais tarde, no primeiro pós-guerra, fez surgir o romance de espionagem; a terceira ramificação, com o aparecimento do raciocínio lógico suplantando a ação e a força, transformou-se no gênero que é conhecido, pelo senso comum e pela crítica tradicional, como “romance policial”.² A ficção detetivesca nasce, portanto, de um desdobramento das histórias de aventuras, transformadas pelo advento do raciocínio e da lógica (Albuquerque, 1979, p. 1-3).

Inúmeros elementos que desempenhariam um papel decisivo na formação da ficção detetivesca já estavam presentes na literatura da França e da Inglaterra em um período muito anterior ao século XIX, como expõe Alma E. Murch em *The development of the detective novel* (Murch, 1958, p. 18-19). As peripécias de aventureiros e marginais entreteniam o povo por meio de canções e narrativas, como as histórias do lendário fora-da-lei Robin Hood. Na França, contos semelhantes remetiam aos romances picarescos espanhóis, narrativas bem-humoradas de servos tão espirituosos quanto malandros, cujas carreiras com uma sucessão de senhores ofereciam oportunidades infundáveis para a sátira e o burlesco.

A ficção detetivesca se origina, em parte, nesse tipo de narrativa, vinculada à continuidade do interesse popular pelos feitos de vilões inteligentes e astuciosos. Porém, Murch chama a atenção para a

2 O grupo de pesquisa do CNPq “Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal” vem se dedicando, nos últimos anos, a trazer a público uma conceituação mais precisa dos termos mais recorrentes na crítica da narrativa criminal. Remeto o leitor interessado ao capítulo “Romance policial”, de Carla Portilho e Pedro Sasse, disponível em *Novas palavras da crítica*, vol.II.

necessidade de uma mudança radical na forma como o malandro era visto pelo público em geral, antes que esses “contos de malandragem” pudessem se desenvolver como narrativas detetivescas. Na picaresca, o vilão era apresentado como romântico, divertido, sagaz, frequentemente admirado por sua bravura e esprituosidade e por seu talento em escapar à punição. Na ficção detetivesca, isso é precisamente o que não se permite a ele fazer — o leitor é solidário ao detetive, cuja função é descobrir o vilão e encaminhá-lo à punição. As histórias de detetives, em contraste com as histórias de crimes, têm como uma de suas características mais importantes “o reconhecimento de que a atividade do criminoso é repreensível e não deve ser tolerada, muito menos ser vista com divertimento ou admiração” (Murch, 1958, p. 19).

Ian Bell argumenta que a literatura de crimes no século XVIII, embora por vezes tivesse um teor cômico, buscava mais o confronto e a inquietação do que o reconforto mais característico da ficção detetivesca predominantemente recreativa dos séculos posteriores: “o discurso da literatura de crimes contemporânea ao Código Sangrento media e articula uma profunda ansiedade ao invés de consolação” (Bell, 2003, p. 9)³.

Os narradores do século XVIII descreviam um mundo repleto de trapaceiros e criminosos, onde praticamente não havia uma força

3 O termo “consolação” empregado aqui dialoga, evidentemente, com a “estrutura da consolação” postulada por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*, p. 190-204. Segundo Eco, a grande tranquilidade que a literatura de massa ou *best-seller* ofereceria ao seu leitor é a repetição de padrões, a reafirmação do status quo — os finais são felizes, os maus são punidos, os bons, recompensados, e o mundo continua como sempre foi. Mesmo que a ordem das coisas seja quebrada, no fim das contas ela seria sempre restabelecida.

policial ou qualquer mecanismo de proteção pessoal, e cujo sistema jurídico e penitenciário era ineficiente e, com frequência, claramente corrupto. A lei era imperfeita, tanto em sua concepção quanto em sua implementação — nas raras ocasiões em que criminosos eram capturados e levados à justiça, era mais provável que isso se devesse a anacrônicos códigos de honra pessoal e à vingança do que às operações de alguma autoridade civil reconhecida (Bell, 2003, p. 9).

Sonia Coutinho aponta, em *Rainhas do crime*, o romance gótico feminino do século XVIII como um importante precursor da ficção detetivesca, pois “lidava com segredos e mistérios, violência e medo, além de questionar, mesmo implicitamente, a posição das mulheres na sociedade” (Coutinho, 1994, p. 18). Uma das escritoras mais conhecidas desse estilo, Ann Radcliffe, introduziu em seus romances duas características que os relacionam indubitavelmente às histórias de detetives dos séculos posteriores. Em romances como *The romance of the forest* (1791), *The mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), por exemplo, Radcliffe narra as desventuras de heroínas que vagam por ruínas sombrias, repletas de passagens secretas, e descobrem indicações de que vários crimes horríveis teriam sido cometidos e tem o cuidado de oferecer, ao final da história, uma explicação razoavelmente lógica para os enigmas criados em seus enredos — eventos aparentemente sobrenaturais, quando investigados com inteligência, provavam ser devidos à atuação humana ou a alguma coincidência natural. Além disso, em alguns romances as explicações eram oferecidas por meio da conversa entre dois personagens, um dos quais tem mais conhecimento do assunto, enquanto o outro, que se encontra na mesma ignorância

que o leitor é consumido pela curiosidade, faz perguntas até que tudo seja esclarecido. Essa técnica foi utilizada de forma persistente quando a ficção detetivesca começou a ser mais difundida — pensa-se, por exemplo, nas duplas Sherlock Holmes / Dr. Watson e Hercule Poirot / Capitão Hastings —, de modo que, embora não se possa dizer que Ann Radcliffe tenha escrito alguma história de detetives, é certo que ela criou personagens que se assemelham ao detetive-herói, e seus romances deram passos decisivos na direção da ficção detetivesca como viria a se tornar conhecida (Murch, 1958, p. 27-29).

No século XIX, a literatura de crimes deu origem a dois subgêneros: o romance de Newgate e o romance de sensação, ambos extremamente populares. O romance de Newgate esteve sempre associado exclusivamente a autores homens, enquanto o romance de sensação incluía um bom número de autoras mulheres, o que levou a importantes diferenças de ênfase nos dois subgêneros, além de respostas críticas também distintas (Pykett, 2003, p. 19-20).

Os romances de Newgate gozaram de enorme popularidade no início dos anos 1830 — eram, em sua maioria, romances de crimes e romances históricos, que contavam as aventuras e escapadas de criminosos corajosos e independentes, em um ambiente que variava de castelos a tavernas, frequentados por ladrões e outros *habitués* do submundo do crime. Segundo seus críticos, essas narrativas romaneavam e glamurizavam o crime e a vida no submundo, levando assim a uma maior solidariedade com os criminosos do que com as vítimas do crime; os criminosos eram representados como alvos de perseguição, vítimas das circunstâncias e da sociedade.

Já o romance de sensação baseava seus enredos principalmente em crimes da vida real, conforme relatados nos jornais da época. Assim como o romance de Newgate, o romance de sensação era um construto jornalístico, um rótulo anexado a romances cujos enredos lidassem com feitos criminosos, transgressões sociais ou paixões ilícitas. Alguns temas caros a esses romances eram bigamia, adultério, sedução, fraude, falsificação, chantagem, sequestro e, às vezes, assassinato. O romance de sensação não mostrava o submundo do crime, mas explorava o lado sombrio da sociedade respeitável. Dado o estabelecimento do espaço burguês no século XIX, “no romance de sensação era mais provável que a cena de um crime fosse a casa do que a rua, a sala de visitas em vez da taberna” (Pykett, 2003, p. 34).

A cena do crime se transfere da rua (espaço público) para a casa (espaço privado) no momento em que as grandes cidades já estão estabelecidas como tais. Ao longo do século XIX, por conta das mudanças nos sistemas de produção, como o cercamento dos campos, que levou a uma grande migração da população rural para as cidades, e o estabelecimento da indústria, as zonas urbanas de centros como Londres e Paris tornaram-se superpovoadas. Essas cidades mantinham praticamente o mesmo traçado arquitetônico desde a Idade Média, mas com o aumento expressivo da população, surgiram também problemas graves como a falta de moradia, o aumento da criminalidade e a disseminação de doenças. Portanto, em meados do século XIX, cidades do porte de Paris, Londres e Nova York já eram metrópoles, espaços habitados por multidões, e assim, propícios ao anonimato. O crime deixa de ser visto como um mundo

à parte, e torna-se parte integrante do mundo respeitável — um mundo no qual todos eram criminosos em potencial era um mundo de suspeita universal, no qual ou se desempenhava o papel de detetive ou de suspeito. A literatura de sensação trouxe a mudança de foco do crime para a detecção, em parte devido a mudanças nas formas de policiamento em meados do século XIX e ao surgimento, no rastro das leis de divórcio, de detetives particulares voltados para a investigação de segredos familiares. Além disso, houve também uma mudança no significado cultural do crime e do criminoso — a sociedade manipulada pelo espetáculo da punição pouco a pouco se transformava em uma sociedade moralmente controlada pela disciplina.

Tal como os romances de Newgate, os romances de sensação eram vistos por muitos críticos da época como sintoma e causa de corrupção social. Esse contexto, aliado ao fato de que o Código Sangrento havia sido abolido no início do século XIX, diminuindo a severidade das punições, levou à necessidade de que a confiança em sua administração aumentasse. Foi nesse contexto ideológico que o detetive-herói encontrou as condições necessárias para o seu nascimento (Bell, 2003, p.16).

CONDIÇÕES PARA O SURGIMENTO DA FICÇÃO DETETIVESCA

No século XIX reuniram-se determinadas características que possibilitaram o aparecimento da ficção detetivesca. Sandra Reimão (1983, p. 12-13) propõe uma lista de cinco condições fundamentais:

1. a popularização da imprensa: no século XIX a imprensa foi popularizada e a tiragem de jornais atingiu números expressivos, com a difusão do hábito de sua leitura cotidiana. Nasce o interesse

pelo *fait divers* — dramas individuais, crimes raros e outros tipos de narrativas que atraem o leitor e geram um certo prazer mórbido que o convida à prática regular desse tipo de leitura.⁴ O *fait divers* expõe ao leitor “acontecimentos” que outros tipos de notícia mantêm no campo da invisibilidade, mas sem a preocupação de oferecer uma explicação lógica e racional para eles;

2. o estabelecimento das cidades industriais: o cenário mais frequente dos crimes e suas respectivas investigações, onde habita o público dos novos jornais de grande tiragem. Antes da era industrial, as cidades já eram lugares movimentados; nunca, porém, haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram na segunda metade do século XIX. Ben Singer (2007, p. 96) define o impacto dessa transformação sobre o indivíduo urbano como “um bombardeio de estímulos”, “um mundo fenomenal — especificamente urbano — que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”, oferecendo um quadro bastante ilustrativo do que passou a ser a vida nas cidades da era industrial;
3. o surgimento da polícia: na França do início do século XIX, os policiais eram recrutados entre os ex-condenados, que conheciam na prática o mundo dos crimes e os investigavam por meio da convivência com os próprios criminosos. Alma Murch (1958, p. 43-46) aponta a publicação, na Paris de 1828, do primeiro volume das *Memórias de Eugène François Vidocq*, o primeiro detetive profissional da vida real, narrando suas caçadas aos bandidos,

4 Para um estudo mais aprofundado do *fait divers*, remeto o leitor ao ensaio fundamental de Roland Barthes, “Estrutura da notícia”.

como um fato importante para a criação da própria profissão de detetive. Vidocq encontrou uma oposição ferrenha por parte da polícia regular, que se indignava principalmente com o fato de um ex-condenado ter o *status* de um agente de alto gabarito, com poder para efetuar prisões e conduzir inquéritos por sua própria responsabilidade. A personalidade de Vidocq e seu sucesso na profissão deram ao público em geral uma clara concepção do “detetive ideal”, de onde muitos detetives da ficção herdaram suas características, como grande força física, paciência e resistência, talento para o disfarce e uma intuição da mentalidade criminoso. Outra herança de Vidocq é a premissa geral, expressa com frequência nos primórdios da ficção detetivesca, de que a polícia é inepta, ineficiente e ressentida do mérito do amador talentoso, sem cuja ajuda ela dificilmente conduziria uma investigação a termo com sucesso;

4. a transformação do criminoso em um inimigo público: até a Idade Média (com exceção do Direito Romano), o crime era apenas um delito entre indivíduos, que podia ser resolvido por meio de negociações e acordos entre as partes envolvidas (Reimão, 1983, p. 15-16). Com o surgimento do sistema judiciário, o crime torna-se público, e passa a ser uma infração às leis do Estado — passou-se a considerar que o criminoso prejudicava não apenas os indivíduos diretamente atingidos por suas ações, mas a sociedade como um todo;
5. o advento do positivismo: a partir do conceito básico de que todos os fenômenos do universo, inclusive o espírito humano, são

regidos por leis, chegou-se à crença de que, uma vez dominados os princípios da mecânica mental, seria possível desvendar a cadeia de ideias de cada ser humano (Reimão, 1983, p. 15). As técnicas de utilização desse método científico foram amplamente aproveitadas pelos primeiros detetives. A doutrina positivista foi um fator determinante para que, a princípio, a ficção detetivesca surgisse sob a forma do romance de enigma, ainda hoje a sua modalidade mais difundida. Esse tipo de narrativa, como diz o nome, parte sempre de um enigma e se alimenta da busca de uma solução que o esclareça. Aos poucos, observou-se que, apesar do crescimento das cidades, o anonimato que elas propiciavam eram relativo, já que ninguém se deslocava sem deixar rastros — ou seja, o criminoso sempre deixava pistas, que o detetive coletava e organizava em uma cadeia lógica de ideias. Uma vez desvendado o mistério, chegava-se ao fim da narrativa.

UM DETETIVE EM PARIS: O CHEVALIER AUGUSTE DUPIN, DE EDGAR ALLAN POE

A crítica da narrativa criminal considera, tradicionalmente, que o pai da ficção detetivesca clássica foi Edgar Allan Poe, autor dos três contos nos quais figura o Chevalier Auguste Dupin. Esses contos — “Os assassinatos na rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1845) — são considerados os fundadores da ficção detetivesca clássica, e tornaram o Chevalier Dupin o primeiro detetive-herói da ficção detetivesca. Ele protagoniza os três contos, cujos enredos são desenvolvidos de modo a exhibir seus poderes de observação e dedução.

Dupin é um recluso que, em seus momentos de lazer, discute com um amigo, o narrador dos contos, os meios pelos quais o raciocínio analítico pode ser aplicado a problemas de ordem prática, como, por exemplo, certos crimes cometidos em Paris. A esse respeito, Alma Murch questiona se Poe não teria escolhido Paris como o cenário para os contos de Dupin por haver uma grande afinidade entre a França e a aplicação do raciocínio cartesiano para a detecção do crime, o que ela considera um detalhe instigante, uma vez que nenhuma narrativa detetivesca havia sido produzida na França até então (Murch, 1958, p. 68). Considerando-se, entretanto, o fato de que a França é o berço do Positivismo e que Poe sempre dedicou um imenso cuidado à escolha dos cenários para seus contos, não seria tão arriscado concluir, raciocinando à moda de Dupin, que essa “afinidade” teria sido, sim, ao menos um dos seus motivos.

Murch aponta que é grande a possibilidade de que Poe tenha lido as *Memórias de Vidocq*, por conta de um comentário em especial feito em “Os assassinatos na rua Morgue”: “Vidocq, por exemplo, tinha talento para adivinhações, mas também era um homem perseverante. Contudo, sem uma metodologia de pensamento, pecava amiúde pela própria intensidade de suas investigações” (Poe, 2017, p. 134). Assim, em completo contraste com Vidocq, Poe cria o Chevalier Auguste Dupin, sugerindo que um detetive que tivesse a vantagem de uma educação sólida seria ainda mais bem sucedido. Dupin é um homem culto, familiarizado com a literatura clássica e igualmente à vontade quando discute química, antropologia ou álgebra com seu amigo anônimo, o já mencionado narrador dos

contos, que, humildemente ofuscado pelo brilho da capacidade intelectual de Dupin, lhe serve de contraponto, como faria o Dr. Watson, anos mais tarde, em relação a Sherlock Holmes, e o Capitão Hastings em relação a Hercule Poirot. Entretanto, Poe não oferece nenhuma descrição física de Dupin — afinal, o leitor não deveria se interessar por sua aparência, e sim por seus processos mentais, pela sua brilhante mente analítica (Murch, 1958, p. 70).

Sandra Reimão considera Dupin uma “máquina de raciocinar”, um personagem que não chega jamais a ser delineado de forma complexa, a expressão máxima das ideias positivistas de “rigor nos raciocínios como um instrumento preciso para desvendar a aparentemente inexplicável lógica das ações e motivações humanas” (Reimão, 1983, p. 21). Ele é o pioneiro entre os detetives amadores, que não fazem parte da força policial, para os quais investigar não é uma atividade profissional, mas um *hobby* ou até mesmo um ímpeto, uma necessidade de solucionar os quebra-cabeças. Baseando-se no positivismo para fazer inferências a respeito das mentes dos criminosos, ele se opõe aos policiais ex-condenados e seus métodos empíricos de investigação e resolve intrincados mistérios sem sair de sua poltrona.⁵ De certa forma, como lembra Murch, a “inveja” que o chefe de polícia nutre por Dupin, assim

5 Dentre os “herdeiros” do estilo de Dupin, destaco Nero Wolfe, o detetive criado por Rex Stout. Criado nos anos 30, Wolfe é o típico *armchair detective* (detetive de poltrona) — um homem excêntrico e extremamente inteligente, que raramente sai de sua *town house* novaiorquina, onde se dedica ao passatempo de cuidar de orquídeas. Obeso e sedentário, é um grande apreciador de cerveja e da boa gastronomia, contando mesmo com um *chef* ao seu dispor. Suas histórias são narradas por seu assistente / investigador / segurança Archie Goodwin — este, sim, mais semelhante ao *P.I.* (*private investigator* ou investigador particular) da época. Para maiores informações, remeto o leitor a Hilliard, Don B. & Smith, Kevin Burton. *The thrilling detective — Nero Wolfe and Archie Goodwin*.

como a baixa opinião deste sobre a inteligência da polícia, refletem a rivalidade entre Vidocq e a polícia francesa da época (Murch, 1958, p. 72) — mais tarde, entretanto, principalmente a partir de Sherlock Holmes, essa capacidade do detetive amador de brilhar mais do que a polícia viria a se tornar um padrão.

Outra característica que inicialmente chamou a atenção nos contos protagonizados por Dupin, mas logo se tornou bastante comum na ficção policial, foi a própria serialização, a técnica de construir diferentes histórias girando em torno de um mesmo detetive, seu cronista / admirador e, por vezes, também um oficial de polícia. Após o sucesso inicial de “Os assassinatos na rua Morgue”, Poe dá continuidade às proezas investigativas de Dupin em “O mistério de Marie Rôget”, um conto completamente diferente do anterior, mas cujo subtítulo é “Uma continuação de ‘Os assassinatos na rua Morgue’”, o que deixa claro que o tema essencial de ambos os contos é o raciocínio analítico de Dupin — o único ponto de conexão entre os dois contos é a sua presença, e os outros personagens servem apenas para criar situações e problemas que ele deverá solucionar.

Martin A. Kayman, em seu ensaio “The short story from Poe to Chesterton”, pondera que o lançamento dos contos de Poe coincide com a data em que surgiu o Departamento de Detetives da Polícia Metropolitana (1842), e esse fato seria a razão pela qual muitos críticos consideram a ficção policial / detetivesca uma manifestação literária de uma nova forma de administração e controle social, baseada na vigilância pelo Estado. Por esse ponto de vista, essas narrativas estariam sujeitas à cobrança de serem promoções ficcionais dos

valores de disciplina da polícia moderna e de defenderem os valores burgueses da propriedade, da moralidade sexual e da racionalidade burocrática (Kayman, 2003, p. 44). Não deixa de ser interessante notar como um gênero que nasceu marginal, ligado à vida nas ruas e nas prisões, teria sido apropriado pela classe dominante como um instrumento de controle e manutenção da ordem social.

Um pouco mais adiante, no mesmo ensaio, Kayman apresenta dois argumentos que ajudam, se não a refutar, ao menos a questionar a colocação de que o lançamento dos contos de Dupin teria inaugurado a era da ficção detetivesca “hegemônica”, produzida para perpetuar os valores da classe dominante. Em primeiro lugar, Kayman questiona a própria classificação dos contos de Dupin como “as primeiras histórias de detetive”, apontando que, ao se ler os contos de Dupin sem qualquer tipo de conhecimento anterior ou pré-julgamento, seria possível questionar-se até que ponto essas narrativas são mesmo sobre crime e detecção. Afinal, “Os assassinatos na rua Morgue”, embora considerada a primeira história de detetives, não trata de um assassinato, mas sim dos atos violentos de um animal feroz; também em “A carta roubada” a questão do crime é controvertida, uma vez que o próprio Dupin rouba de volta uma carta que havia sido subtraída anteriormente; apenas em “O mistério de Marie Rôget” encontra-se o que parece ser indubitavelmente um caso de assassinato, mas mesmo nesse caso havia a probabilidade de que a jovem tivesse morrido em consequência de um aborto a que se submetera. Além disso, Dupin não demonstra nenhum interesse em particular quanto a fazer justiça ou manter a ordem social — sua motivação está no problema intelectual específico, não em valores éticos ou sociais (Kayman, 2003, p. 44-45).

Ainda assim, foi a partir dos contos detetivescos de Poe que houve uma mudança de foco em relação às histórias de crime e mistério. Murch afirma que já não era mais suficiente que o leitor ficasse horrorizado diante de um crime ou se solidarizasse com a vítima (Murch, 1958, p. 79). Depois de Dupin, esperava-se que ele também pensasse, de preferência analiticamente, e que sentisse prazer ao acompanhar a argumentação lógica que explicava as misteriosas cadeias de eventos apresentadas. O novo tipo de história tratava de crimes, mas não de criminosos, e apresentava o detetive como um herói.

CIÊNCIA E MÉTODO: SHERLOCK HOLMES, DE ARTHUR CONAN DOYLE

Entre o final do século XIX e o início do século XX, surgem na literatura policial vários detetives, listados por Martin Kayman sob o rótulo de “intelectuais” e/ou “científicos”, como o Professor Van Dusen, de Jacques Futrelle, ou o Dr. John Thorndyke, de Richard Austin Freeman (Kayman, 2003, p. 46). São todos, de certa forma, herdeiros do Chevalier Dupin, embora a maioria surja apenas no rastro daquele que talvez seja o detetive mais famoso de todos: Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle.

Sherlock Holmes apareceu pela primeira vez em *Um estudo em vermelho* (1887). Logo no início do romance, Conan Doyle coloca Dupin como personagem central de um diálogo entre Holmes e o Dr. Watson:

“Você me lembra Dupin de Edgar Allan Poe. Nunca pensei que existissem pessoas assim na vida real.”
Sherlock Holmes levantou-se e acendeu seu cachimbo.
“Sem dúvida acha que está me elogiando ao me comparar com Dupin”, observou. “Em minha opinião, porém, Dupin era um sujeito muito inferior. Aquele truque de se intrometer nos pensamentos com um

comentário oportuno depois de um quarto de hora de silêncio é por demais aparatoso e superficial. Ele tinha algum talento analítico, sem dúvida; mas não era de maneira alguma o fenômeno que Poe parecia imaginar.” (Doyle, 2013, p. 27)

Essa passagem, embora pareça, a princípio, menosprezar o detetive de Poe, na verdade lhe presta uma homenagem indireta, deixando claro que Holmes é um detetive diferente de Dupin, mas que é possível reconhecer-lhe a paternidade. Martin Priestman aponta, por exemplo, que o caráter de Holmes, assim como suas circunstâncias e seu relacionamento com o narrador e com a polícia, são construídos sobre os mesmos moldes que os de Dupin (Priestman, 1990, p. 81).

Porém, ao contrário de Dupin, Holmes não é apenas uma “máquina de raciocinar”, e mostra várias idiossincrasias. Seu gosto por tocar violino, o talento para os disfarces, o hábito de consumir cocaína são características que denotam uma humanização da figura do detetive, que o torna mais real e mais próximo do leitor, sendo uma causa provável da grande popularidade do personagem. Doyle equilibra diversos elementos, como a verve de sua própria escrita, a engenhosidade das histórias e o talento na sua construção para, como pondera Kayman, em consonância com a “estrutura da consolação” de Umberto Eco, prover às classes médias masculinas da época uma leitura relaxante, apaziguando suas ansiedades quanto ao mundo moderno — celebra-se o materialismo da época, a capacidade de raciocínio para organizar o material da existência de forma significativa e o poder do indivíduo racional para proteger o homem comum do caos semiótico e moral (Kayman, 2003, p. 48-49).

Um outro ponto em que Sherlock Holmes difere de Auguste Dupin diz respeito à metodologia de ação empregada pelos dois detetives. Holmes usa procedimentos técnicos e científicos, como a análise de impressões digitais e a busca de rastros e vestígios, ao contrário de Dupin, que se baseava unicamente na leitura de índices via intelecto (Reimão, 1983, p. 38-39). A postura de Holmes como detetive e sua metodologia são características da ciência do século XIX, de tudo o que havia de racional e progressista na sociedade de então. Em um instigante ensaio, no qual aborda a figura dos detetives dos séculos XIX e XX como uma versão popularizada da figura dos cientistas, D.F. Rauber lembra que uma das características mais proeminentes da ciência do século XIX era a sua imensa confiança na possibilidade de, por meio da razão, da ciência e da tecnologia, solucionar os problemas da humanidade (Rauber, 1972, p. 492). Assim, Holmes personificaria a atitude cultural da sua época em relação à natureza e à prática da ciência — ainda segundo Rauber, o grande detetive seria a figura fantasiosa da mente em perfeito funcionamento, o intelecto em estado puro, seguindo inexoravelmente adiante, indiferente às considerações emocionais (Rauber, 1972, p. 495).

Pode-se, entretanto, fazer um contraponto à posição de Rauber com base no ensaio de Elliot Gilbert sobre o detetive como uma metáfora para o século XIX. Gilbert afirma que, embora a razão tenha tido seus triunfos no século XIX, teve também seus fracassos, e o detetive foi um produto de ambos. Em suas palavras:

[A] razão havia descoberto as leis que fizeram dos homens os mestres do universo físico. Mas, como para testemunhar a intransigência do caos, essas mesmas

leis também deram origem às fábricas sombrias e satânicas e às favelas que se alastravam, deteriorando a Europa industrial e a América ao longo desse período. [...] E das favelas escuras e terríveis, eis que surgiu um novo tipo de crime — impessoal, anônimo — que requeria pela primeira vez grandes hordas de policiais impessoais e anônimos para a sua detecção, policiais que, simplesmente por se responsabilizarem por resolver esses crimes, tornaram-se também habitantes involuntários das favelas que a razão construiu. (Gilbert, 1967, p. 257, tradução livre)

Além disso, Gilbert lembra também que os tribunais da lei, a princípio criados para fazer justiça, tornaram-se, ao contrário, grandes centros de injustiça; que as fábricas, dedicadas a eliminar o desconforto humano, apenas tornaram os homens mais desconfortáveis; e que a força policial, destinada a banir o crime com a força da razão, acabou por corromper a razão com a vitalidade do crime. Vale considerar ainda que, mesmo quando o detetive tem sucesso em sua empreitada, seu sucesso é trivial face à vitória do criminoso, uma vez que ele pode prender o assassino, mas nunca desfazer o assassinato (Gilbert, 1967, p. 258). Desse modo, se o detetive do século XIX simbolizava a fé da época nas habilidades do homem para resolver os problemas do mundo, ele representou, da mesma forma, a crescente desilusão do homem quanto à razão como uma resposta significativa para a condição humana, já preparando o caminho para o detetive do século XX, caracterizado por menos certezas e mais inseguranças. Gilbert aponta que, como em um pesadelo, a aplicação das leis da física aos problemas do século XIX foi bem-sucedida apenas na criação de novos e maiores problemas (Gilbert, 1967, p. 259-260).

O próprio Sherlock Holmes não passa impune por essas mudanças. Tanto Rauber quanto Gilbert assinalam a atmosfera mais sombria e incerta que marca as últimas histórias do detetive, em especial “Seu último caso”, publicada em 1917, em plena Primeira Guerra Mundial. No prefácio ao volume, lê-se:

Prefácio

Os amigos de Sherlock Holmes vão ficar contentes em saber que ele ainda está vivo e bem, embora com os movimentos um pouco prejudicados por ataques esporádicos de reumatismo. Vive, há muitos anos, numa pequena fazenda sobre as colinas, a 8 quilômetros de Eastbourne, dividindo o tempo entre seus livros de filosofia e apicultura. Durante este período de descanso, ele recusou as mais principescas ofertas para resolver vários casos, depois que decidiu que a sua aposentadoria era definitiva. A aproximação da guerra alemã, no entanto, fez com que ele pusesse sua notável combinação de atividade intelectual e prática à disposição do governo, com resultados históricos contados em ‘SEU ÚLTIMO CASO’.

Acrescentei várias aventuras anteriores, guardadas há bastante tempo nos seus arquivos, a fim de completar o volume.

John H. Watson, M. D.

(Doyle, 2007, p. 946)

Em um dos contos do livro, “O caso da caixa de papelão”, vê-se que o próprio Holmes é levado a questionar a eficácia do intelecto frente às mudanças que o mundo vinha sofrendo:

— O que significa isso, Watson? — perguntou Holmes em tom solene, quando terminou de ler o documento.

— Para que serve este círculo de miséria, violência e medo? Tem de ter uma finalidade, ou então nosso mundo é governado pelo acaso, o que é impensável. Mas que

finalidade? Eis aí o grande e eterno problema para o qual a razão humana está tão distante da solução como sempre. (Doyle, 2007, p. 980)

Ao final do conto que dá título ao volume, em uma conversa com Watson, vê-se que a confiança tão característica de Holmes finalmente parece lhe faltar:

— Meu bom e velho Watson! Você é um ponto fixo numa época de mudanças! De qualquer forma vem vindo um vento do leste, como nunca antes varreu a Inglaterra. Será frio e amargo, Watson, e muitos de nós poderão ser fulminados por sua rajada. Mas, afinal, é a vontade de Deus, e quando passar a tempestade, um país mais puro, melhor, mais forte brilhará ao sol. (Doyle, 2007, p. 1066)

Para finalizar os comentários sobre a obra de Conan Doyle, marco aqui ainda a relevância crescente da figura do narrador para a ficção detetivesca. Watson, o narrador das histórias de Sherlock Holmes, adquire importância central como o mediador que traz a público os feitos do detetive. Trata-se de um personagem que incorpora as virtudes da classe média que, como aponta Kayman, Holmes aparenta desprezar, mas na realidade protege (Kayman, 2003, p. 49). Watson não apenas seleciona as aventuras que serão narradas, mas também decide a forma de narração. Sua visão dos fatos, no entanto, é parcial, equivalente à dos outros personagens e, por conseguinte, à do próprio leitor. Ele media as atitudes do leitor em relação ao detetive — o leitor sabe que não é tão brilhante quanto Holmes, mas é reconfortado ao saber-se mais brilhante do que Watson. Uma vez que a narração onisciente feriria um princípio básico do romance de enigma, que é a preservação do mistério até o último momento,

a figura do personagem-narrador, em geral um memorialista do detetive, aparece como um recurso útil para manter o leitor sempre um passo atrás da investigação e assim prender sua atenção até a revelação final e a reconstrução da trama (Reimão, 1983, p. 31-36).

UM ESTRANGEIRO NO CAMPO INGLÊS: O EX-CÊNTRICO HERCULE POIROT, DE AGATHA CHRISTIE

Anos mais tarde, no período após a Primeira Guerra Mundial, a ficção detetivesca consagrou-se sob a vertente que seria a sua mais popular até os dias de hoje: o romance de enigma. O período entreguerras tornou-se conhecido como a “Era de Ouro do Romance Policial”, embora haja discordâncias entre os críticos quanto aos seus exatos limites temporais — vale ressaltar que romances de enigma seguindo a fórmula clássica da “Era de Ouro” são produzidos até hoje em dia. Entretanto, costuma-se marcar a “Era de Ouro” como o período entre as duas guerras mundiais, marcado por uma safra significativa de romances produzidos por mulheres do porte de Agatha Christie e Dorothy Sayers, para mencionar apenas algumas. Embora o rótulo “Era de Ouro” possa sugerir uma época idílica, Stephen Knight aponta que o período entreguerras foi caracterizado por um grande desconforto social, especialmente na Europa, marcada por grandes perdas humanas e financeiras ao longo da guerra (Knight, 2003, p. 77)⁶.

Agatha Christie, que se tornaria conhecida como “A Dama do Crime”, faz sua estreia em 1920, com o romance *O misterioso caso*

6 Ao longo da década de 1920 os Estados Unidos pouco sentem esses efeitos, e permanecem no clima de euforia que seria conhecido como “The Jazz Age” (“A Era do Jazz”), período compreendido entre 1918, com o fim da Primeira Guerra Mundial, e 1930, com o início da Grande Depressão, após a quebra da bolsa de Nova York.

de *Styles*. Nesse romance aparece pela primeira vez o seu detetive mais famoso, Hercule Poirot, um policial belga aposentado, refugiado na Inglaterra. Segundo Susan Rowland, foi então que “o caráter do detetive ficcional mudou” (Rowland, 2001, p. 15). A chegada do homenzinho com cabeça em formato de ovo, longos bigodes cultivados com capricho e manias que beiram a obsessão marca um contraponto a Sherlock Holmes. Holmes é heroico, ao passo que Poirot, com sua aparência e modos considerados exóticos pelos britânicos, poderia ser classificado como um anti-herói. Caberá a esse anti-herói, cujo nome, que remete à força de Hércules, a tarefa de reordenar o mundo conturbado que encontra ao chegar à mansão de *Styles*.

Stephen Knight afirma que os romances policiais dessa fase não se confirmam como “romances da cidade moderna” (Knight, 2003, p. 77), já que, embora os cenários sejam espaços fechados, boa parte das narrativas se passa no campo. A esse respeito, W.H. Auden, em seu famoso ensaio “The guilty vicarage”, afirma:

O campo é preferível à cidade, uma vizinhança abastada (mas não abastada demais — ou haverá suspeita de ganhos ilícitos) melhor do que uma favela. O cadáver deve chocar não apenas por ser um cadáver, mas também porque, mesmo para um cadáver, ele está terrivelmente fora de lugar, como quando um cachorro faz bagunça no tapete da sala de visitas. (Auden, 1988, p. 19)

Após a Revolução Industrial, o campo assumiu um caráter idílico na literatura inglesa, uma aura de retorno a um mundo não mais possível após o crescimento das cidades. A partir da Primeira Guerra Mundial, cujo lema era “a guerra para terminar todas as guerras”, mas

que apenas trouxe instabilidade, miséria e mortes em proporções nunca antes experimentadas, esse caráter idílico se intensificou. Pode-se, portanto, levantar uma questão interessante a respeito da escolha do cenário campestre para tantos romances policiais dessa fase. Retomando a estrutura da consolação de Umberto Eco (Eco, 1994, p. 202), tem-se que o propósito da literatura de massa seria assegurar ao leitor o conforto de que, por mais que haja uma ruptura no *status quo*, ao final o mundo permanecerá como sempre foi. Assim, o objetivo da descoberta do criminoso em um romance de enigma seria eliminar o responsável pela tensão e levar a sociedade de volta ao seu estado (idílico) original. Existe aqui, entretanto, uma grande ironia: seria mesmo possível consolar o leitor, uma vez que o assassino é comumente um membro dessa mesma sociedade supostamente idílica? Ou, ampliando o campo de raciocínio: haveria refúgio possível para as novas condições com que deve lidar o ser humano na modernidade? Poirot, o detetive estrangeiro (belga — e não francês, como seria de se esperar — ou seja, ainda “mais estrangeiro”), baixinho, gordo, e sob o ponto de vista dominante, de modos efeminados, ironicamente descobre criminosos nas cidadezinhas idílicas inglesas, expondo que sob a fachada idílica “há algo de podre no reino”. Como chega com o propósito de desvendar o crime, ou seja, de “expor os podres” da sociedade aparentemente idílica, não é surpreendente que essa mesma sociedade busque levar Poirot ao descrédito — daí sua aparência ser considerada ridícula, seus modos afetados, e assim por diante. Ele é, sem dúvida, excêntrico — e ex-cêntrico, ou seja, fora do centro, periférico — como também

era Sherlock Holmes, e como seus sucessores também serão. Todos têm suas manias, suas idiossincrasias — o detetive, ainda que pareça hegemônico, usualmente ocupa uma posição à margem da sociedade.

A esse respeito, cabe ressaltar mais um ponto: Marion Shaw e Sabine Vanacker consideram Poirot, por ser estrangeiro naquela “sociedade idílica”, “um mero visitante no mundo do crime” (Shaw, 1991, p. 2). Essa falta de adequação do personagem aos padrões hegemônicos poderia sinalizar que uma possível resposta para as questões humanas não estaria na ciência que se propôs a tudo resolver no século XIX. Não apenas a presença de um detetive em desacordo com os padrões vigentes, mas também as frequentes referências feitas por Christie a personagens militares que retornaram à Inglaterra após anos de serviços prestados na Índia, levam à constatação de que, no período pós-guerra, aquela “sociedade idílica” já não existe enquanto tal — os padrões já estão irreversivelmente alterados, pela “zona de contato”.⁷

Assim como fez Conan Doyle com Sherlock Holmes, Agatha Christie também criou um memorialista para Hercule Poirot. O capitão Hastings, o principal narrador das histórias de Poirot, é frequentemente usado por ele como um instrumento para divulgar pistas e interpretações falsas, em um jogo que por vezes também ludibria o leitor. Sua relação com Poirot, assim como a de Watson com Holmes, é baseada em admiração e inveja. Tecendo uma comparação com seus antecessores, nota-se que Poirot não é tão

7 A expressão “zona de contato” foi cunhada pela pesquisadora canadense Mary-Louise Pratt para designar os “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999, p. 27).

neutro emocionalmente em relação aos personagens das narrativas quanto Holmes. Ele valoriza o que os indícios psicológicos podem revelar sobre a personalidade de um personagem. No entanto, Poirot, como Holmes, considera que investigar compreende tanto o trabalho de dedução quanto o trabalho empírico, embora dê mais valor ao trabalho mental (Reimão, 1983, p. 42-46).

UM DIVISOR DE ÁGUAS: O ROMANCE NOIR E O DETETIVE HARDBOILED

Embora o romance de enigma mantenha leitores cativos até os dias de hoje, por volta de 1930 uma nova forma de romance policial toma força nos EUA. Esse novo estilo é o chamado romance da *série noir*, que abandona características básicas do romance de enigma, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e o detetive infalível. Ao admitir a falibilidade do detetive, o romance *noir* subverte toda a tradição do gênero até então, que tanto prezava o sucesso da lógica cartesiana, e torna-se um divisor de águas na história da ficção detetivesca, abrindo caminho para questionamentos e críticas acerca do homem e sua sociedade, e transformando-se em uma espécie de “romance de costumes contemporâneo” (Reimão, 1983, p. 83). O romance *noir* cria a figura do P.I. — sigla para o termo *private investigator* ou investigador particular, que desvenda crimes por profissão, e não mais por divertimento ou curiosidade, como ocorria no romance de enigma. O novo detetive profissional, conhecido como *hardboiled* ou “durão”, apresenta uma postura crítica em relação ao mundo, não mais considerado um mundo em perfeita ordem. O detetive não é mais o sujeito autônomo da modernidade, e caminha rumo ao descentramento da modernidade tardia.

Nos enredos do *noir* é comum que o detetive se misture aos criminosos, faça amizade ou seja mesmo confundido com eles pela polícia, e se envolva com mulheres suspeitas, de modo que cabe ao leitor distinguir (ou ao menos tentar, muitas vezes sem sucesso) onde está a linha, cada vez mais tênue, que separa o mundo da lei do mundo do crime. A ênfase é transferida para a ação, e exploram-se situações angustiantes e todos os tipos de sentimentos que podem envolver o ser humano. O leitor assume um papel mais ativo do que no romance de enigma, pois cabe a ele fazer deduções sobre os personagens a partir das descrições oferecidas.

Um fator importante para o desenvolvimento do romance *noir* nos EUA foi o próprio momento histórico que o país atravessava. Após a Primeira Guerra Mundial, o país entrou em uma fase de prosperidade sem precedentes, que se estendeu por toda a década de 1920, a chamada “*Jazz Age*”, a “Era do Jazz”. Ao longo da década, a atmosfera predominante foi de grande abundância e de mudanças resultantes do aumento da urbanização e da industrialização. Alguns valores tradicionais puritanos foram deixados de lado — as mulheres encurtaram as saias e os cabelos, e começaram a fumar; nas festas, dançava-se ao som do *charleston* e do *jazz*; e, apesar da promulgação da Lei Seca em 1920, bares sem licença floresciam devido ao grande consumo de bebidas alcóolicas. O clima reinante era de euforia (principalmente por conta dos patamares altíssimos atingidos pelas ações na Bolsa de Nova York), muito embora a Lei Seca oferecesse um terreno fértil para o desenvolvimento do crime organizado em grande escala. A esse respeito, diz Dennis Porter:

[...] e começava a era da Lei Seca. Provavelmente a peça de legislação mais equivocada do século XX na América, seu efeito foi transformar centenas de milhares de americanos comuns, da classe operária e da classe média, em criminosos, e criar uma sociedade na qual os sindicatos do crime floresceram com o esforço de saciar um apetite que não podia ser contido. (Porter, 2003, p. 96, tradução livre)

Em 1929, entretanto, a fase de euforia chegou ao fim com a quebra da Bolsa de Nova York e o início da Grande Depressão. O crime continuava a crescer, respaldado pela corrupção escandalosa — e criminosos como Al Capone, Babyface Nelson, Clyde Barrow e Bonnie Parker tornaram-se celebridades nacionais (Grella, 1988, p. 105). O país atravessava um período violento, que configurava o pano de fundo ideal para o desenvolvimento do romance *noir* — povoado por criminosos e policiais “reais”, repleto das tensões da época, dotado de uma considerável urgência narrativa e imbuído do espírito de desencantamento próprio da literatura americana do pós-guerra, o *noir* era considerado um retrato honesto e preciso da vida americana.

Dashiell Hammett criou o detetive mais emblemático do *noir*, Sam Spade, que apareceu pela primeira vez naquele que viria a ser o seu romance mais famoso, *O Falcão Maltês* (1930). Spade tornou-se o protótipo do detetive *hardboiled*, um idealista disfarçado sob uma máscara de cinismo, que lutava contra a corrupção da sociedade e buscava a verdade acima de tudo. Rude, vulgar, deselegante e sempre envolvido com mulheres, Spade opõe-se aos detetives do romance de enigma clássico (Reimão, 1983, p. 54-56).

Um outro detetive representativo do estilo é Philip Marlowe, personagem criado por Raymond Chandler, que se considerava um “imitador” de Dashiell Hammett. Marlowe, como Spade, é um detetive profissional, trabalha por dinheiro. Ele é o próprio narrador das histórias, muitas vezes desencadeia a ação e envolve-se com os outros personagens. Assim como Spade, Marlowe percebe a imprecisão de sua atividade e a possibilidade de erro de um detetive simplesmente humano, por oposição às “máquinas de raciocinar” do romance de enigma (Reimão, 1983, p. 67-72).

Em termos de estilo narrativo, a inovação mais significativa trazida pelo romance *noir* diz respeito ao fato de que a maioria das narrativas se desenrola ao mesmo tempo em que a ação, sendo o narrador o próprio protagonista⁸. Não há, como no romance de enigma, a narração em retrospectiva de um caso previamente solucionado — o romance *noir* aponta para um mundo incerto, no qual o detetive já não tem certeza alguma de que haverá uma solução possível para o mistério. A ausência do narrador-memorialista mostra que não há garantia de sucesso na investigação ou mesmo da imunidade física do detetive — o narrador-protagonista e o leitor estão sempre passo a passo. Além disso, no romance *noir* não existe uma verdade final indiscutível — a interpretação proposta pelo detetive é apenas uma entre outras possíveis (Reimão, 1983, p. 56-61). As noções de culpa e crime são difusas, e o detetive não consegue imputar toda a responsabilidade a um único culpado.

8 Não é o caso dos romances de Hammett protagonizados por Sam Spade, que trazem um narrador impessoal, mas é a forma narrativa consagrada pela grande maioria dos romances da *série noir*.

A partir do *noir*, o romance policial passa a oferecer ao leitor uma visão, por assim dizer, mais “realista”⁹, mais cética e cínica, tanto em relação ao mundo do crime e ao próprio sistema judicial quanto ao seu papel como detetive. Nos primórdios da ficção detetivesca, como já vimos, uma fórmula básica do gênero era seguida à risca — um crime é cometido e, a princípio, deve ser descoberto pelo detetive, que, supõe-se, também deve encaminhar o culpado à punição devida. O detetive de então era cartesiano e confiava no intelecto e no raciocínio lógico para desvendar os crimes e restabelecer a ordem do mundo. No romance *noir*, a fórmula básica do gênero já não é válida. O detetive *hardboiled* é um desiludido, que já não conserva tantas certezas sobre o mundo — no universo do *noir*, nem sempre é fácil separar os bandidos dos mocinhos, e os culpados dos inocentes. Ainda assim, o *noir* não questiona a linha mestra que conduz o romance policial — embora não seja fácil, continua sendo necessário encontrar um culpado para o fato que desestabilizou a ordem.

DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

Na contemporaneidade fragmentada, o detetive já não tem nenhuma das certezas do detetive positivista, pois já não compartilha da noção de totalidade de seu precursor. A ficção detetivesca da modernidade tardia, protagonizada pelo detetive metafísico (por vezes também chamado “anti-detetive”) e por diversos “detetives outros”, em termos de gênero e etnia, se caracteriza pelo profundo questionamento

9 Ao usar a palavra realista, faço uma referência ao *Dirty Realism*, termo cunhado pela revista *Granta* nos anos 80 para descrever o estilo de autores como Raymond Carver, que trazem a classe trabalhadora e pessoas comuns para a sua ficção. Segundo A. Karlsson, o termo “sugere uma escrita focada nos aspectos sórdidos da vida, o lado sombrio da América contemporânea” (Karlsson, 1990).

sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do conhecimento (Merivale; Sweeney, 1999, p. 1).

O detetive metafísico tem dúvidas acerca do mundo em que vive, sua sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos — não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem sabe se um crime foi mesmo cometido, e dificilmente confia que a punição oficial servirá a algum propósito digno na sociedade. Sua caracterização está estreitamente ligada ao conceito de mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson (1990, p. 347-360). Jameson usa o termo para se referir ao modo como o indivíduo dá sentido ao espaço urbano — esse mapeamento funciona como uma interseção entre o espaço pessoal e o espaço social, e permite que as pessoas trabalhem e avaliem os espaços urbanos nos quais transitam. Desse modo, o mapeamento cognitivo é uma negociação do espaço urbano, estreitamente ligada à experiência individual. Percebe-se essa negociação, no histórico da ficção detetivesca, a partir do romance *noir*, cujo cenário essencial é urbano, mas ela se faz especialmente necessária na modernidade tardia, quando o crescimento desordenado das cidades torna impossível ao indivíduo acessar e avaliar o espaço urbano como um todo. À medida que a cidade se torna um espaço cada vez mais desorganizado, torna-se também irrepresentável para o indivíduo — inclusive para o próprio detetive, que se sente, também, “perdido” no espaço urbano. No espaço das cidades da modernidade tardia, o detetive já se encontra irremediavelmente descentrado, sem a convicção de sua autonomia

como sujeito, e “confronta os mistérios insolúveis da sua própria interpretação e da sua identidade” (Merivale, 1999, p. 2). Por meio dessas dúvidas e incertezas do detetive metafísico, bem como de seus desdobramentos contra hegemônicos, as questões identitárias nacionais e individuais assumem uma importância cada vez maior na ficção detetivesca contemporânea.

É necessário considerar também algumas vertentes da ficção detetivesca contemporânea, que trabalham de modo original as fórmulas tradicionais, acrescentando novo fôlego ao panorama cultural e literário do gênero — por exemplo, a ficção detetivesca feminina contemporânea, protagonizada por detetives mulheres, que, embora não se dediquem apenas a questões pertinentes ao universo feminino, não as deixam de lado, e a ficção detetivesca contemporânea produzida na periferia de poder, cujos detetives provêm tanto de minorias étnicas nos EUA e Europa quanto de países fora do centro hegemônico.

Em contraponto à crença do senso comum de que a ficção detetivesca é um gênero essencialmente masculino, mesmo quando escrito por mulheres e mesmo quando as protagonistas são detetives mulheres, surgiu nos EUA, particularmente a partir dos anos 1980, uma safra de escritoras que começaram a criar detetives femininas em diálogo com a tradição do detetive *hardboiled* do romance *noir*. Algumas dessas detetives foram Sharon McCone, de Marcia Muller; V.I. Warshawski, de Sara Paretsky; Kinsey Milhone, de Sue Grafton; e Kate Fansler, de Amanda Cross. Em princípio, essas detetives fariam um contraponto ao *hardboiled* no sentido de desconstruí-lo, pois,

embora sejam também tipos urbanos, não são criadas seguindo fielmente as características do *noir*. Elas não deixam de incorporar a tradição masculina — mas isso se dá apenas até o ponto em que essa independência típica do *hardboiled*, a facilidade de transitar pelos espaços públicos, são características culturalmente masculinas. No momento em que as próprias definições dos papéis masculinos e femininos começam a mudar, a partir dos anos 1960, e as mulheres tornam-se cada vez mais atuantes, pode-se considerar a entrada das mulheres no campo do *hardboiled* não necessariamente como uma atitude que preserva a tradição masculina, mas sim como um reflexo das mudanças dos papéis de gênero. Desse modo, as mulheres entram em um campo inicialmente masculino, mas o transformam e subvertem — e essa subversão está diretamente relacionada aos novos valores que elas trazem para o *hardboiled*, valores esses, de acordo com a tradição, culturalmente femininos, como o relacionamento com a comunidade, a atenção à família, os envolvimento afetivos e assim por diante. De acordo com Kimberly Dilley, para a detetive feminina, mesmo as mais inspiradas no modelo *hardboiled*, como V.I. Warshawski ou Kinsey Milhone, o trabalho de investigação é apenas uma parte da vida — por exemplo, embora a detetive seja uma mulher independente, quase sempre desvinculada de obrigações matrimoniais, ela não é uma solitária, como Spade ou Marlowe, mas também tem uma casa, uma vida pessoal — e embora vivam imersas no trabalho e não tenham uma família tradicional, não deixam de ter figuras substitutas em suas vidas, principalmente figuras parentais (Dilley, 1998, p. 31-32).

Na leitura da ficção detetivesca de autoria feminina, percebe-se com frequência que a trajetória da detetive é mais importante do que a descoberta do criminoso — continua sendo fundamental descobrir o culpado, mas esse não é o único objetivo. Faz-se uma releitura feminina (embora nem sempre feminista) da tradição masculina. Ao longo do seu processo de investigação a detetive compartilha com os outros personagens e com o leitor não apenas suas descobertas acerca do crime, mas também suas observações e inferências sobre o mundo que a cerca — e, nesse sentido, estaria próxima do detetive metafísico. As autoras dessas obras aproveitam então essas oportunidades para fazer comentários a respeito da sociedade em que vivem, como um observador externo, à margem do poder e da autoridade. A inclusão de um assassinato nessas narrativas torna-se uma técnica para atrair a atenção e mostrar o rompimento da ordem na sociedade. A maior parte do romance, entretanto, trata da vida dos personagens, seus relacionamentos, sua rotina, sua interação com a comunidade. Desse modo, o crime em si é uma das partes menos importantes dos romances policiais femininos, muito mais marcados pelas discussões sobre os possíveis papéis das mulheres em uma sociedade na qual o gênero determina comportamentos, expectativas e limitações (Dilley, 1998, p. 136-140).

Essa revisão contestadora, de acordo com Linda Hutcheon, “tanto confirma quanto subverte o poder das representações da História” (Hutcheon, 1989, p. 95) — ou seja, a tradição masculina está presente na ficção detetivesca feminina tanto quando este a preserva quanto no momento em que a subverte, pois a representação irônica inscreve o

código mais uma vez — “legítima e subverte o que parodia” (Hutcheon, 1989, p. 101). Subverter a tradição não a elimina — pelo contrário, a insere duplamente. É, portanto, ao inscrever e subverter a tradição que se atinge a consequente renovação na ficção detetivesca escrita por mulheres.

Além das obras produzidas e protagonizadas por mulheres, também as que trazem detetives de diferentes minorias políticas, de gênero ou etnia, vêm repensando a ficção detetivesca tradicional. Tim Libretti chama a atenção para o fato de que os escritores das minorias étnicas dos EUA escolheram o gênero policial / detetivesco com o objetivo de submeter à crítica as concepções dominantes de crime e injustiça, abrindo caminho para novas concepções fundamentadas por uma perspectiva histórica da experiência racial nos Estados Unidos. Desse modo, a ficção detetivesca deixa de ser um fim em si e torna-se um instrumento, um meio de dar voz a comunidades marginalizadas ao longo da história. Nesses romances, os detetives das minorias étnicas inevitavelmente se confrontam com atos de violência que parecem, à primeira vista, isolados e individuais, mas que revelam, no plano mais amplo, profundas causas sociais e históricas ligadas aos padrões de injustiça sistematicamente cometida contra as minorias (Libretti, 1998, p. 61-62).

Uma das semelhanças mais marcantes que a ficção detetivesca feminina guarda com o produzido pelas minorias étnicas é que não se busca um único culpado para a quebra da ordem social. O/a detetive reconhece que há várias causas políticas e sociais que possibilitam um desequilíbrio e o consequente rompimento da ordem.

Isso não significa, entretanto, que esses detetives sejam tolerantes com o crime nem que os criminosos fiquem impunes — apenas se reconhece que dificilmente um caso criminal investigado representa um exemplo único, isolado. Cada crime é visto como parte de um contexto mais amplo.

A inserção e o desenvolvimento da ficção policial / detetivesca em um contexto cultural e demográfico diverso do contexto hegemônico no qual foi criada e se estabeleceu possibilitam uma nova visão desse tipo de narrativa. Segundo Tim Libretti, a fórmula da ficção detetivesca poderia facilmente servir a uma função transformadora radical em termos políticos e sociais (Libretti, 1998, p. 67). As noções de lei e justiça, por exemplo, que costumam ser usadas de forma intercambiável pelo centro hegemônico, podem não ser coincidentes para as comunidades da periferia. Sendo a lei criada para atender aos interesses do centro, ou seja, a manutenção do status quo, muitas vezes ela não corresponde à ideia de justiça e às expectativas daqueles que se encontram à margem. Assim, fazer justiça, para a população da periferia, não significa necessariamente apoiar a ordem vigente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade, é comum que o enredo da ficção policial / detetivesca tenha se tornado apenas um pretexto. Há fortes indicações de que o real objeto de atenção do detetive deixa de ser o próprio crime, sugerindo que a verdadeira investigação que se empreende nessas obras diz respeito a como se estabelecem as relações sociais de poder na modernidade tardia. Nesse sentido, é importante enfatizar uma certa descrença nas leis, na polícia, no

sistema penal e judiciário como um todo. Marca-se que lei e justiça são conceitos fundamentalmente diferentes. A lei compreende o conjunto de regras e costumes determinados por um Estado, e cumpre o papel de manter a ordem vigente, o *status quo* de uma sociedade. A justiça constitui um conceito mais abrangente, relacionado à equidade e à ética, cujo objetivo é ordenar e dirigir toda a convivência humana. Vê-se, portanto, que nem sempre os dois conceitos são coincidentes — nem sempre a lei é igualmente justa com todos os segmentos da sociedade.

Por fim, uma vez traçado esse breve mapa da ficção detetivesca tradicional, cumpre ressaltar que esse é um mapa que se assume imperfeito, uma vez que seria virtualmente impossível que alguma proposta de mapeamento pudesse abranger um assunto por completo. Espera-se, entretanto, que o panorama seja sólido o suficiente para fundamentar as discussões que se seguem, e incompleto o bastante para estimular o leitor a empreender novos voos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O Mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

AUDEN, W.H. The guilty vicarage. In: Robin W. Winks (Eds.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In: Martin Priestman (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 7-17, 2003.

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

DILLEY, Kimberly. *Busybodies, Meddlers and Snoops*: The female hero in contemporary women's mysteries. [Contributions in Women's Studies, n. 166]. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes*: edição completa. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GILBERT, Elliot L. The detective as metaphor in the nineteenth century. *Journal of Popular Culture*, v. 1, n. 3, p. 256-262, 1967.

GRELLA, George. The hard-boiled detective novel. In: Robin W. Winks (Eds.). *Detective fiction: a collection of critical essays*. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988.

HILLIARD, Don B; SMITH, Kevin Burton. The thrilling detective: Nero Wolfe and Archie Goodwin. Disponível em: <https://thrillingdetective.com/2020/11/09/nero-wolfe-archie-goodwin/>. Acesso em: 26 dez. 2024.

HUTCHEON, Linda. The politics of parody. In: HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

JAMESON, Fredric. Cognitive Mapping. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, IL: University of Illinois Press, p. 347-360, 1990.

KARLSSON, A. The hyperrealistic short story: a postmodern twilight zone. In: FJELLESTAD-ZADWORNA, D.; BJÖRK, L. (Eds.). *Criticism in the twilight zone: postmodern perspectives in literature and politics*. Stockholm, Sweden: Amquist & Wikseel International, 1990.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In: PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 41-58, 2003.

KNIGHT, Stephen. The golden age. In: PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 77-94, 2003.

LIBRETTI, Tim. Lucha Corpi and The Politics of Detective Fiction. In: GOSSELIN, Adrienne Johnson (Eds.). *Multicultural Detective Fiction: Murder from the 'Other' Side*. [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland Publishing, 1998.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth (Eds.). *Detecting Texts: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MURCH, Alma E. *The development of the detective novel*. London: P. Owen, 1958.

POE, Edgar Allan. *Medo Clássico*. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

PORTER, Dennis. The private eye. In: PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York : Cambridge University Press, p. 95-113, 2003.

PORTILHO, Carla; SASSE, Pedro. Romance policial. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro (Orgs.). *Novas palavras da crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Makunaima, 2003.

PRATT, Mary-Louise. *Os Olhos do Império*. Relatos de Viagem e Transculturalização. Bauru: EDUSC, 1999.

PRIESTMAN, Martin. *Detective fiction and literature: the figure on the carpet*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: MacMillan, 1990.

PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction. In: PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 19-39, 2003.

RAUBER, D. F. Sherlock Holmes and Nero Wolfe: the role of the 'great detective' in intellectual history. *Journal of Popular Culture*, v. 6, n. 3, p. 483-495, 1972.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. [Coleção Primeiros Passos, 109]. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROWLAND, Susan. *From Agatha Christie to Ruth Rendell*. London: Palgrave Macmillan, 2001.

SHAW, Marion and Sabine Vanacker. *Reflecting on Miss Marple*. London: Taylor & Francis, 1991.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.