

FICÇÃO POLICIAL
ANTOLOGIA DE ENSAIOS TEÓRICO-CRÍTICOS

Estudos de Literatura Comparada – Títulos publicados

1. *Identidades Reescritas. Figurações da Irlanda no Teatro Português*, Paulo Eduardo Carvalho.
2. *Lentes Bifocais. Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*, Ana Paula Coutinho Mendes.
3. *Annemarie Schwarzenbach. Uma viajante pela palavra e pela imagem*, Gonçalo Vilas-Boas (org.).
4. *Um certo pudor tardio. Ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*, Pedro Eiras.
5. *Reconhecer-se Além Fronteiras. Ecofeminismo e o pensamento de Maria de Lourdes Pintasilgo*, Ana Cristina Assis.

Título: Ficção policial. Antologia de Ensaios Teórico-Críticos

Organizadores: Maria de Lurdes Sampaio, Gonçalo Vilas-Boas

Capa: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

Fotografia da capa: João Tuna

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

N.º de edição: 1512

Colecção: Estudos da Literatura Comparada, 6

ISBN: 978-972-36-1300-1

Depósito Legal: 353631/12

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira

geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.

comercial@companhiadasartes.pt

© Autor, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

geral@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

www.ilcml.com

Ficção Policial

Antologia de Ensaios Teórico-Críticos

Maria de Lurdes Sampaio
Gonçalo Vilas-Boas
[orgs.]

© Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, Porto, 2012

«The Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story by an Addict» (1948/49) in *Harper's Magazine*, May 1949, reprinted in *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York: Random House, 1962, pp. 146-158. © 2002, The Estate of W. H. Auden.

«Über die Popularität des Kriminalromans» (1963), *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Vol. 19. Gesammelte Werke. Frankfurt: Suhrkamp, 1968 [1967]. © by permission of Suhrkamp Verlag, Berlin.

«Philosophische Ansicht des Detektivroman» (1962), in *Verfremdungen I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968, pp. 37-63. © by permission of Suhrkamp Verlag, Berlin.

«Philosophie de la Série Noir» (1966), in *Poétique du Polar*, n° 24, pp. 43-47. Última edição in *L'île désert et autres textes*, Paris: Minuit, 2002. © *L'île désert et autres textes*, 2002, Les Éditions de Minuit.

«Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction» (1971) in *New Literary History*, vol. 3, n° 1. Autumn, 1971, pp. 135-156. © cedidos gratuitamente pelo Autor.

«Does She or Doesn't She? The Problematics of Feminist Detection» (1999) in *Women Rewriting the Hardboiled Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London: Univ. of California Press, pp. 233-260. © University of California Press.

Índice

Maria de Lurdes Sampaio e Gonçalo Vilas-Boas Prefácio	7
Maria de Lurdes Sampaio Introdução	11
G. K. Chesterton Uma defesa das histórias de detectives (1902) [tradução de Paulo Pinto]	41
W. H. Auden O Vicariato culpado: notas sobre a história policial, por um viciado (1949) [tradução de Manuel Portela].....	45
Raymond Chandler A arte simples do assassinio (1944) [tradução de Carlos Leite].....	59
Bertolt Brecht Sobre a popularidade do romance policial (1938/1962) [tradução de Miguel Ramalhete] ..	75
Ernst Bloch Perspectiva filosófica sobre o romance policial (1962) [tradução de Rui Mesquita]	83
Gilles Deleuze Filosofia da <i>Série Noire</i> (1966) [tradução de Regina Guimarães].....	103
Michael Holquist «Quem é o culpado/ quem foi» e outras questões: romances policiais metafísicos na ficção do pós-guerra (1971) [tradução de Marta Mascarenhas].....	109

Priscilla L. Walton e Manina Jones

Sim ou não? A problemática da narrativa de detecção feminina (1999)

[tradução de Marta Mascarenhas] 135

Jochen Vogt

Forma narrativa alargada e perspectiva contemporânea – Robert Wilson (2012)

[tradução de Gonçalo Vilas-Boas] 169

Fernando Pessoa

Esboços de crítica e teoria literária sobre o género policial redigidos

em língua inglesa [tradução de Margarida Vale de Gato] 185

Bibliografia seleccionada 191

Maria de Lurdes Sampaio
Gonçalo Vilas-Boas

Prefácio

Apesar de Portugal ser, desde há muito tempo (e sobretudo a partir da II Guerra Mundial), um país de importação e de tradução regular de romances policiais, raros são os casos de tradução de estudos teórico-críticos sobre literatura policial. E, no entanto, a produção estrangeira neste domínio é notável quer a nível quantitativo quer qualitativo, com obras de relevo em língua francesa, inglesa e alemã. Depois de um período de estudos de carácter histórico, ocupados com questões de génese e de evolução, o género policial tornou-se, a partir da década de 1970, objecto das mais diversificadas abordagens: estruturalistas, sociológicas, psicanalíticas, semióticas, narratológicas. A década de 1980 foi, nalguns países, um período de publicação de volumes de carácter antológico e de produção de monumentais trabalhos monográficos e bibliográficos. Essas publicações conduziram, por sua vez, a estudos e investigações de maior fôlego e arrojado conceptual, bem distintos das Artes Poéticas, dos ensaios de carácter impressionista e dos textos de natureza apologética, que, salvo raras excepções, marcaram as primeiras décadas do século passado.

*Em Portugal, e a acompanhar o ressurgimento da escrita e leitura de histórias policiais, é também na década de 1980 que se verifica um interesse acentuado pelo género policial, bem visível na criação e/ou revitalização de colecções de romances policiais, bem como nos artigos e ensaios vindos a lume em alguns jornais e publicações periódicas. A abrir a década de 1990, em 1993 mais precisamente, a tradução para português do estudo clássico de Ernest Mandel, *Delightful Murder. A Social History of Crime Fiction* (1984), ainda hoje o livro estrangeiro mais relevante na área ensaística sobre literatura policial em Portugal, faria esperar que, num contexto em que também foram criados prémios de incentivo a uma produção nacional, surgisse alguma antologia que reunisse ensaios significativos sobre o género policial. Porém, até ao momento, tal iniciativa não se verificou.*

Foi a pensar nessa lacuna editorial, bem como na eventual curiosidade e interesse por parte de leitores e não-leitores de narrativas policiais, que a presente antologia se organizou. A grande procura no nosso país do «género policial», proveniente agora dos mais diversificados horizontes culturais (desde os países nórdicos à América Latina), a vitalidade e capacidade de renovação desta espécie narrativa e o aparecimento ainda que tímido, em Portugal, de trabalhos académicos sobre o género, são outros motivos na origem deste volume. Por isso achámos também que nele não poderia faltar uma Bibliografia seleccionada, incluída com o objectivo de catalisar novos estudos sobre o tema.

A selecção dos ensaios a traduzir norteou-se pelos seguintes critérios: i) textos inéditos em Portugal ou já inacessíveis aos leitores (como é o caso do ensaio de Raymond Chandler há muito publicado na editora Afrontamento); ii) ensaios que iluminassem vários aspectos das narrativas policiais e que contemplassem, na medida do possível, diferentes espécies e tradições geoculturais; iii) estudos com uma vertente teórica dominante, ou que articulassem a teorização com o exercício da crítica.

Como qualquer antologia, esta é feita de exclusões e de renúncias, muitas delas decorrentes de questões contingentes e materiais, sempre avolumadas quando se trata de textos traduzidos. A isso se deve, em parte, a fraca representatividade dos autores/críticos franceses. Mas os dez contributos reunidos no presente volume, abarcando o arco temporal de um século, dão conta quer das várias subespécies contidas sob o rótulo de «género policial», quer das principais mutações na história do mesmo, quer ainda de complexos debates teóricos na ordem do dia.

Na tradução, adoptaram-se os procedimentos de uniformização minimamente necessários, mantendo-se as opções translatórias de cada tradutor. Daí algumas variações terminológicas e conceptuais, decorrentes também dos conteúdos dos textos de partida – e que se procurarão esclarecer na «Introdução». Para um melhor entendimento da complexidade do «género policial», o princípio de ordenação cronológica dos textos não foi rigorosamente observado.

Esta antologia não seria possível sem a generosa colaboração dos tradutores que a título gracioso traduziram os textos que lhes propusemos. Deixamos, por isso, os nossos calorosos agradecimentos a: Carlos Leite, Gonçalo Vilas-Boas, Manuel Portela, Margarida Vale de Gato, Marta Mascarenhas, Miguel Ramalhete, Paulo Pinto, Regina Guimarães e Rui Mesquita.

A João Tuna a nossa gratidão pela fotografia que gentilmente facultou para a capa deste volume.

Para Michael Holquist uma palavra especial de gratidão pela mensagem pessoal de incentivo que nos dirigiu para a organização desta antologia. Queremos também agradecer ao Professor Jochen Vogt o ter disponibilizado o seu texto para este volume.

Por fim, o nosso profundo reconhecimento a Maria de Lurdes Gonçalves e a Marinela Freitas por todo o apoio dado na concretização deste projecto, agora livro.

Porto, 20 de Dezembro de 2012

Maria de Lurdes Sampaio

Introdução.

Da ordenação do caos na ficção policial/criminal: iluminações, confrontos e novos(as) protagonistas

Imagine-se uma biblioteca pública portuguesa que só contenha livros canonizados, da chamada *literatura culta e alta cultura*. Uma biblioteca organizada tendo como roteiro o cânone nacional estabelecido por reputados críticos, as antologias mais selectivas e disciplinadoras que surgiram em Portugal, ou as tradicionais histórias da literatura (aquelas que ordenam, em sequência cronológica linear, períodos literários, gerações e autores). Em suma, um espaço preenchido com as obras que «deveríamos ter lido», «devemos ler», ou «deveremos ler», ou seja, todas as obras que motivam um sentimento de culpa, quando confessamos publicamente não as ter lido. E antevejam-se as conclusões de arqueólogos do futuro sobre o sistema literário em análise, perante essa biblioteca deixada intacta após uma qualquer catástrofe natural ou cultural.

A sugestão deste cenário decorre da ponderação de reflexões e/ou teorias de dois estudiosos que nunca se encontraram: Óscar Lopes e Franco Moretti. Penso, em relação ao primeiro, no extraordinário esboço de uma história literária à revelia das existentes, que surge em 1951 na revista *Vértice*:

A história feita em função da análise dos públicos que estimularam autores e obras, dos públicos que os autores visavam [...] repõe a literatura nas relações cotidianas dos homens, faz sentir as concepções mais concretas da vida de um homem sócio de muitos, sugere as interligações e a instabilidade do mundo do escritor e do nosso.¹

Informado de uma ideologia marxista, Óscar Lopes está ciente de que uma historiografia literária feita a partir do ponto de vista da produção e do Autor

¹ Cf. «A História da Literatura em Função do Público», in *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, I Série, vol. X, n.º 89, Janeiro: 397-399 (p. 398).

será muito diferente, quer em termos qualitativos quer quantitativos, da elaborada a partir do ponto de vista mais centrífugo e incerto do Leitor, das leituras e da recepção literária – ou das relações interculturais que sempre existiram entre os povos. Em 1996, aquando da 17.^a edição, actualizada, da *História da Literatura Portuguesa*, numa entrevista ao jornal *Público*, o crítico equacionava, ainda que em termos de hipótese, outra pertinente questão: «É que se somos europeus, e se existem razões históricas objectivas que sustentem esse facto, então temos de considerar que somos herdeiros do Shakespeare, do Goethe, do Tolstoi».² Neste sentido, acrescentava Óscar Lopes, a história da literatura portuguesa (a periodização, os autores a incluir, etc.) teria de ser repensada e ser «quase o contrário» do que ele próprio fizera. A incidência no «cânone» (ou diversos cânones) e nas possíveis relações entre a literatura nacional e a «literatura europeia» não fechava, então, a visão a um quadro mais vasto, rumo ao que ficou conhecido por «literatura mundial», pois o crítico colocava já a seguinte hipótese: «Não me espantaria se, daqui a 300 anos, se estabeleça um período literário que vá desde os Descobrimentos até ao ano 2000: seriam os séculos de universalização da cultura» (*idem*: 4).

A questão da «literatura mundial», o conceito que Goethe formulou em 1827, começava nessa altura a ser equacionada em Portugal, tendo vindo a ser revalorizada e discutida nos últimos tempos à luz das mais diversas perspectivas. Veja-se, entre os vários estudos que versam este assunto, o ensaio de João Barrento, «Literaturas em rede: Tradução e Globalização», que elege como epígrafe as famosas palavras de Goethe: «A literatura nacional não significa agora grande coisa: a época da literatura mundial está na ordem do dia».³ A incidência deste ensaio de Barrento vai, naturalmente, para a importância das traduções no mundo contemporâneo: a sua função de «pontes» e «passagens» culturais, fundadoras de ligações e redes à escala global e que, sob o signo da «disseminação», conduzem a novos mapeamentos literários e socioculturais, reinvestindo de novas valências o «local» e o «universal», ou melhor, a sua inevitável relação.

Um modelo de história da literatura que incorpora alguns dos pressupostos e noções como os que Barrento expõe no ensaio «Literaturas em rede» é o que nos apresenta Franco Moretti em *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, que se sucede ao trabalho matricial do autor, *Atlas of the European Novel*

² «Óscar Lopes lança nova edição da 'História da Literatura Portuguesa'», entrevista conduzida por Luís Miguel Queirós, in *Leituras & Sons*, dossier do *Público*, 24 Fev. 1996: 4.

³ Cf. *A Espiral Vertiginosa. Ensaios sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia, 2001: 83-104.

1800-1900.⁴ Para Moretti, este é, definitivamente, o tempo de abandonarmos a ideia de literaturas nacionais e voltarmos à ideia de Goethe de uma *Weltliteratur*, (hipó)tese sintetizada no ensaio «Conjectures on World Literature».⁵ Mas, argumenta o crítico, estudar uma literatura a uma escala mundial, mesmo que delimitando um território textual, é incompatível com a prática corrente do *close reading* e com outras metodologias literárias focalizadas no texto individual e no cânone, ou num *corpus* restrito de textos e autores. Moretti propõe, por isso, a elaboração de uma história descritiva da Literatura, que, avessa a interpretações e a atitudes valorativas, seja fundada em factos, mapas e diagramas, construídos estes a partir de novos métodos e novos utensílios teóricos. Das propostas e *praxis* de Moretti, relevemos as seguintes: *i*) o recurso a novos modelos cognitivos; *ii*) a prática de «distant reading»; *iii*) uma revisão genológica das teorias dominantes das formas romanescas; *iv*) um estudo centrado em processos e géneros, e não em textos; *v*) um entendimento da «geografia» (do espaço) como força activa e constitutiva da história literária.

Os modelos cognitivos eleitos são explicados com recurso às metáforas da «árvore» e da «onda», diferentes, mas complementares: a árvore implicando *descontinuidade* geográfica, e a onda *continuidade*. Retenha-se da explicação destas metáforas o seguinte: «Trees and branches are what nation-states cling to; waves are what markets do. [...] Cultural history is made of trees and waves [...]. And as world culture oscillates between the two mechanisms, its products are inevitably composite ones» (Moretti 2000). Por sua vez, o «distant reading» permitirá suprir as lacunas dos estudos literários que se orientam para um estudo *vertical* de textos, e que assim excluem grande parte do campo literário e da relação deste com outros mundos. Este modo de ler (horizontal e panorâmico) levará, a seu ver, «to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – *genres and systems*» (*ibidem*; itálico meu). «See the beauty of distant reading plus world literature: they go against the grain of national historiography», escreve Moretti em «Conjectures on World Literature».

Em *Graphs, Maps Trees*, reportando-se ao romance inglês produzido entre 1740-1900, o crítico contabilizava 44 géneros romanescos, cuja morfologia

⁴ Cf. *Graphs, Maps, Trees*, London, New York, Verso, 2005 e *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London, New York, Verso, 1999.

⁵ «Conjectures on World Literature» in *New Left Review*, n. 1, January-February, 2000 (Acessível em <http://www.newleftreview.org/.../franco-moretti-conjectures->). Moretti inicia este artigo com as palavras de Goethe, de 1827, supracitadas por João Barrento.

estudara para concluir sobre a correlação dinâmica entre diferentes espécies não cristalizadas, mas geradoras de outras formas, enquanto outras se extinguíam ou perdiam protagonismo – causadas pela perda de audiência (cf. Moretti 2005: 21). Daí decorre a defesa de uma teoria do romance que não rasure nove décimos da história literária: «a theory, not so much of ‘the’ novel, but of a *whole family of novelistic forms*. A theory – of diversity» (*idem*: 30).

Recorde-se, por último, a apelativa concepção de história, tal como surge sintetizada no passo que se segue: «a new conception [...] in which literature moves forwards and *sideways* at once; often more sideways than forwards. Like Shklovsky great metaphor for art, the knight’s move at chess» (*idem*: 91).⁶

Não obstante as limitações e problemas que esta e outras teorias de Moretti possam evidenciar, elas revelam-se aliciantes para estudar um sistema literário como o «português», em que a literatura traduzida – e, no âmbito desta, um género como o policial – ocupou desde sempre um grande espaço. Moretti vai além das teses dos teóricos do polissistema, que sustentam que cada sistema literário é um conjunto de sistemas em interação, com relações dinâmicas e tensões entre o centro e a periferia, entre cânone e margens, entre géneros maiores e géneros menores. As noções morettianas de «uma família de formas romanescas» e de «sistema de géneros romanescos», por exemplo, acentuam as porosidades, o contacto, as transferências e transfusões entre narrativas autóctones e estrangeiras (traduzidas ou não), entre narrativas canonizadas e outras minorizadas. Este modelo é particularmente atractivo quando nos debruçamos sobre o género policial e sobre a relação deste com o romance contemporâneo em geral (a nível local e mundial).

Em Portugal, a revalorização do género tem sido feita pela detecção, em obras canónicas, de «dispositivos» do género policial, pela ideia de dissolução do género no romance *tout court*, e pela ênfase numa retórica própria que leva a abordagens não redutoras – e este parece-nos ser o argumento mais pertinente.

⁶ Moretti deixa bem clara a dívida para com Viktor Chklovski, um nome cimeiro do formalismo russo (pioneiro no estudo das novelas de Conan Doyle), que, em *Theory of Prose* (1929), escreve: «The legacy that is passed on from one literary generation to the next moves not from father to son, but from uncle to nephew [...] new literary forms emerge out of the lower stratum of the literary system to replace the old ones [...] Alexander Blok canonizes the themes and rhythms of the «gypsy song», while Chekhov introduces comic journalism within Russian literature, and Dostoevsky raises the devices of detective fiction to a veritable literary norm» (apud Moretti 1999: 149). Outras influências são, naturalmente, as teorias de Mikhail Bakhtine e de Itamar-Even-Zohar e de outros nomes ligados às teorias do polissistema.

Em 2001, num ensaio conjunto intitulado «Natureza e culturas nos policiais de Tony Hillerman», Américo Lindeza Diogo e Sérgio Guimarães de Sousa convocavam a tese de Jacques Dubois de que a retórica do policial se situa deslocada da frase, não podendo ser explicada em função do conceito de «literariedade», consagrado pelos formalistas russos (*i.e.*, a literatura definida «como «modalidade específica da linguagem verbal»»).⁷ Entre outros aspectos, estes ensaístas relembavam o modo como a semiologia do policial se traduz numa adaptabilidade da narrativa policial e sublinhavam o que designavam por «um certo reencontro – enobrecedor ou *middle brow* – com a tradição da ficção realista» (*ibidem*). Avançavam então com uma tese que, volvida uma década, se revela ainda mais actual, em virtude da revitalização do género em países nórdicos e da América Latina, do total colapso das grandes narrativas, e, sobretudo, da incerteza, nos mais diversos planos, do mundo contemporâneo:

[A]mputada da dimensão recolectiva e resolutiva, permeia obras da grande literatura, como o *Delfim* de Cardoso Pires (e muitas outras que seria fastidioso enumerar), conduzindo assim, num aparente paradoxo, o compromisso realista a sentidos indecisos e universos hipotéticos. Parece-nos que tal se deve a que a semiologia típica do romance policial, tão típica do género, possui uma pertinência epistémica e social que o ultrapassa e o faz *moderno*. É uma instância mais do paradigma indiciário sobre o qual Ginzburg pretendeu fundar a Micro-história e mesmo refundar as Ciências Humanas em geral. (*ibidem*)

Estas palavras, isentas de juízos valorativos, contêm todo um programa de investigação à espera de ser realizado. Nelas se encontra uma das razões para a organização da presente antologia, que pretende, acima de tudo, fomentar um melhor entendimento do género policial em geral, bem como do seu papel renovador das formas romanescas no nosso país. Outro motivo, e mote (para lá dos já expostos em Prefácio) poderá ser explicado no recurso a um passo da introdução a um dossier dedicado ao género policial, organizado por Heather Worthington e Maurizio Ascari, que veio a lume em 2010, no *European Journal of English Studies* (EJES):

⁷ Vd. *Crime, Detecção e Castigo*, Porto, Granito, 2001: 144. A referida tese de Jacques Dubois surge em *Le Roman Policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992 (cap. «L'émergence du moderne»). No mesmo passo, Dubois salienta, no policial, «des mythologies fascinantes» e «une sémiologie de l'énigme et de l'indice».

Crime is common to all cultures, but it is simultaneously culturally specific: narratives of crime, then, cross cultures while articulating cultural difference. Crime is personal and political; forms of deviance and transgression are not ahistorical and ready made but represent a continuous negotiation between social and cultural forces, between the individual and the collective. Crime narratives cross discipline, from literature to law, from sciences to humanities; crime narratives are also implicated in the provision and maintenance of social discipline and in the production of the obedient individual. [...] Discourses of discipline permeate society and culture and are perhaps most overtly figured in crime narratives [...]. Literature is implicitly itself a disciplinary discourse, both in the ways it contributes to the policing of society [...] and in the discipline imposed by the literary conventions of its various forms and genres.⁸

A escolha do brevíssimo ensaio de G. K. Chesterton, «A Defense of Detective Stories» (1902) para a presente antologia tornou-se incontornável pelo facto de Chesterton ter sido o primeiro autor a singularizar alguns traços da literatura policial que, mais de um século depois, ainda se revestem de produtividade teórico-crítica. Além disso, indo muito além do que um ensaio apologético exigiria, Chesterton declara, sem quaisquer reservas: «A história de detectives não é apenas uma forma perfeitamente legítima de arte como tem também reais vantagens enquanto agente de bem estar público».⁹

Escritor britânico bem conhecido pela escrita *The Man who was Thursday*, Chesterton foi ele próprio autor de um conjunto notável de histórias policiais, que nunca gozaram, porém, da popularidade das de Edgar Wallace e de Conan Doyle, dois autores seus contemporâneos e conterrâneos. Grande parte dessas histórias (as que têm Father Brown como detective), encontram-se compiladas em cinco volumes: *The Innocence of Father Brown* (1911), *The Wisdom of Father Brown*

⁸ Cf. *EJES*, vol. 14, n.º 2, August 2010: 89. Os autores optaram pela designação mais comum no século XXI de «crime fiction» em vez de «detective fiction».

⁹ Todas as citações dos ensaios que constam da antologia serão feitas a partir dos textos infra traduzidos. Salvo casos pontuais, quer neste texto introdutório quer nos textos traduzidos optouse pela designação de «literatura policial» (ou história, narrativa, romance, etc.), dado o seu uso generalizado e eficiente funcionamento pragmático-semântico em Portugal. Por vezes, utilizar-se-á mesmo a forma económica «o policial». Acrescente-se que se verifica, na cultura anglo-saxónica, um recurso cada vez mais frequente à designação «crime fiction», que contempla as histórias de detectives tradicionais e as narrativas (fílmicas, inclusive) em que o criminoso é protagonista ou em que os papéis de detective e criminoso se justapõem.

(1913), *The Incredulity of Father Brown* (1926), *The Secret of Father Brown* (1927), *The Scandal of Father Brown* (1935). O facto de Chesterton escrever narrativas policiais (de uma forma muito idiossincrásica, sublinhe-se) pode explicar um texto de defesa pontual de um «género» mal conhecido, mas não a quantidade de reflexões que dedicou ao mesmo. Depois de 1902, surgiram ainda: «Errors about Detective Stories» (1920), «How to Write a Detective Story» (1925), «On Detective Novels» (1928), «The Ideal Detective Story» (1930) e «About Shockers» (1936). Em «On Detective Novels», Chesterton reflecte sobre o que lhe parece ser uma profunda ironia: que não haja estudos sobre a técnica da história policial, quando esta espécie é, a seu ver, aquela que mais prementemente coloca questões de técnica e de construção. Daí o elogio ao trabalho pioneiro da escritora e professora norte-americana Carolyn Wells, autora de *The Technique of the Mystery Novel* (1913), exaustivo tratado sobre a arte de escrever narrativas policiais.¹⁰ Também Chesterton expõe em «How to Write a Detective Story» alguns princípios de composição de uma história policial, que estão em sintonia com as «Artes Poéticas» dos anos 1920-30. Mas em «The Ideal Detective Story» distancia-se bastante dessas artes poéticas e incide mais em questões de ordem psicológica, quer relativas aos actos das personagens quer relativas à reacção dos leitores.

A novidade do ensaio seleccionado «A Defense of Detective Stories» reside, acima de tudo, na relação intrínseca que Chesterton estabelece entre a história policial e o universo urbano, relação que muitos outros estudiosos viriam a estabelecer mais tarde sob os mais diversos ângulos. Para Chesterton, como para muitos escritores pós-Baudelaire, a «cidade é em concreto mais poética do que o campo». Essa poesia surge-lhe inscrita nos objectos mais ínfimos do espaço citadino, apresentado este como uma floresta de hieróglifos, que apelam à imaginação e à decifração.¹¹ Ao detective, concebido como cavaleiro errante e solitário na caça dos criminosos, caberá a tarefa de decifrar os mistérios urbanos. O relevo dado ao «lado romanesco do detalhe» e ao «olhar», bem como a tese de que vivemos num «campo minado, em estado de guerra com um mundo caótico», quase nos fazem esquecer que este texto tem mais de um século.

¹⁰ Texto disponível em gaslight.mtroyal.ca/ToMmenu.htm e gutenberg.net.au/ebooks07/0701151h.html.

¹¹ Atente-se na proposta de abordagem feita por Laura Marcus de uma produção romanesca contemporânea que muito deve ao género policial: «The concept of urban hieroglyphics is central to writers such as Thomas Pynchon, Peter Ackroyd, Ian Sinclair and Paul Auster; they create fictional worlds in which writing and walking, interpretation and pursuit, are intertwined or identical activities», in «Detection and literary fiction», in *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003: 248.

Sucinto, o ensaio de Chesterton é, em suma, nuclear na apresentação do género policial, antecipando muitas das reflexões sobre o mesmo feitas por Walter Benjamin, no célebre ensaio «Le Flâneur», que sumariamente evocamos, dada a sua não inclusão na presente antologia.¹²

Benjamin oferece-nos em «Le Flâneur» uma aliciante teoria sobre as íntimas relações entre a cidade, a multidão, o *flâneur* e o romance policial. A cidade é vista não só como o lugar de eleição do *flâneur* (a sua casa e/ou o seu refúgio), mas também como o cenário privilegiado da aventura policial: «O conteúdo social do romance policial é o desaparecimento do rasto do indivíduo no meio da multidão da grande cidade» (Benjamin 2004: 45). Por isso, o filósofo se detém demoradamente no conto «The Man in the Crowd» e, contra uma tradição de estudo da trilogia detectivesca, de Edgar Allan Poe, elege «The Mystery of Marie Roget» (a mais negligenciada das três histórias) para mostrar como só na cidade, no meio da multidão, no labirinto das ruas, o indivíduo pode tornar-se invisível e incógnito, alimentando e adensando os mistérios. Benjamin chega mesmo a estabelecer uma relação temática entre este conto de Poe e o poema de Baudelaire, «A uma transeunte». Aliás, a chamada conexão *poebaudelairiana* («the Poebaudelaire connection») surge bem explícita num dos passos em que Benjamin disserta sobre as relações entre ciência e técnica. A citação é longa, mas nenhum resumo faria justiça às afirmações de Benjamin, valendo a pena a citação, até pelo eclipse habitual deste passo na referência a «Le Flâneur»:

O romance policial, a mais influente entre todas as aquisições técnicas de Poe, pertencia a um tipo de escrita que ia ao encontro daquele postulado de Baudelaire. A análise desse género é parte da análise da própria obra de Baudelaire, apesar de ele não ter escrito nenhuma história desse tipo. *As Flores do Mal* conhecem, sob a forma de *disjecta membra*, três dos seus elementos fundamentais: a vítima e o lugar do crime («Uma mártir»), o assassino («O vinho do assassino»), as massas («O crepúsculo da tarde»). Falta o quarto, que permite ao entendimento penetrar esta atmosfera carregada de afecções. Baudelaire não escreveu histórias policiais porque a sua estrutura pulsional não lhe permitia a identificação com o detective. O cálculo, o momento construtivo, situava-se para ele na vertente do anti-social, foi totalmente absorvido pela crueldade. Baudelaire leu bem de mais Sade para concorrer com Poe. (*ibidem*)

¹² Ensaio incluído em *Imagens de Pensamento. Walter Benjamin*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004: 37-67. Ver, neste volume, outros ensaios (ou fragmentos) onde Benjamin aborda o género policial.

Mas um conto como «The Purloined Letter» coloca questões que Benjamin se escusou a explorar. Aqui, a resolução do caso não é equivalente à dilucidação de todos os mistérios; a máquina narrativa engendra outros, que permanecem em aberto. E a evocação de Triestes e Atreu, em fecho da história, conduz-nos directamente ao mundo da crueldade, da monstruosidade e dos enigmas da tragédia grega (em versão neoclássica francesa). A tragédia grega, e muito em particular o *Rei Édipo*, são uma presença constante nas reflexões sobre o policial, ainda que com objectivos muito diferenciados.

O ensaio de W. H. Auden «The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story, by an Addict», publicado no *Harper's Magazine* (1948), e reeditado pelo escritor em *The Dyer's Hand* (1962), teve um papel decisivo nessa aproximação do género policial ao universo da tragédia grega. Partindo, como tantos outros autores, do *topos* da «confissão» (o pecado das «más leituras») e de um jogo irónico com os sentidos religioso e jurídico de conceitos como «culpa» e «crime», Auden realça no género policial o que designa por dialéctica entre a inocência e a culpa.

A concessão à visão do romance policial como uma espécie de droga que provoca vários sintomas de dependência culmina numa irónica declaração: «Tais reacções convencem-me de que, no meu caso pelo menos, as histórias policiais não têm nada a ver com obras de arte». E, contudo («however»), alega Auden, um estudo da história policial pode não só iluminar a função mágica desta como, por contraste, iluminar a função da arte em geral. Com este objectivo em vista, num tom de aparente minimização, que, como certamente observa Uri Eisenzweig a propósito deste texto, o liberta de constrangimentos diversos, oferece-nos Auden uma das mais estimulantes reflexões sobre o género policial na vertente dedutiva (*whodunit*).¹³ Aliás, um poema como o que escreveu em 1936, «Detective Stories», traduz uma valorização do policial que algumas afirmações deste ensaio parecem negar. Há quem considere mesmo que outros poemas de Auden, incluindo o magnífico poema «The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue» (1947), vencedor do Pulitzer Prize, deve algo à sua paixão e admiração pela literatura policial.

O facto de o autor perspectivar o policial quer em termos funcionais quer estruturais explica a fortuna crítica de um texto que continua a ser profusamente citado em trabalhos contemporâneos. À época da sua publicação, as repercussões foram múltiplas, tendo inclusivamente influenciado um dos

¹³ Cf. Uri Eisenzweig, *Autopsies du Roman Policier* (Textes réunis et présentés par U. Eisenzweig), Paris, Union Générale d'Éditions, 1983.

melhores ensaios sobre o género policial surgido em Portugal em meados do século passado: «Quase Elogio do Romance Policial», de António Pedro (in *Tricórnio*, Nov. 1952).

Auden estabelece um paralelismo estrutural com a tragédia grega em geral, não faltando o princípio aristotélico da predominância do *mythos* (plot) sobre os caracteres, nem tipologias que denunciam um sério propósito descritivo. A ideia de catarse está também presente: para o escritor, o típico leitor de policiais sofre de um sentimento de culpa que é exorcizado pelo trabalho do detective – o que explicaria o florescimento do género em países protestantes sem o ritual da confissão.

A pretexto de uma indagação sobre as causas da dependência ou dos efeitos do género policial no leitor, Auden traça um perfil dos leitores habituais do policial que vai contra certas ideias estabelecidas – não operários, mas doutores, intelectuais, homens da igreja. E, deixando de fora a figura do *Autor*, a concentração em estruturas textuais (muito antes do *Estruturalismo*, mas em consonância com práticas do *New Criticism*) não é entrave a reflexões sobre a *avaliação* literária e, mais relevante neste período, sobre a entidade *leitor* e a interacção texto-leitor. De facto, o ensaio de Auden conduz-nos já a questões que serão prementes na estética da recepção, que se afirma nos anos 1970.

Este não é o lugar para uma discussão sobre o peso que o género policial possa ter tido no enfraquecimento do paradigma formalista-estruturalista até então hegemónico nos estudos literários e na emergência das teorias da leitura, mas parece hoje inquestionável o seu contributo para as teorias da recepção e para uma maior atenção aos protocolos de leitura accionados no acto de ler. Vão neste sentido muitos estudos, encontrando-se essa relação estabelecida de forma clara no ensaio de Marion François, «Le lecteur, pièce maîtresse de l'appareil policier» (2006): «Le roman policier a été immédiatement perçu comme le livre du lecteur et il a probablement été le premier domaine de la littérature écrite où l'on ait étudié le fonctionnement du récepteur».¹⁴

Para muitos autores, como, por exemplo, Jorge Luís Borges, não há mesmo algo a que possamos chamar «género policial», pois o que está em causa é, a seu ver, um específico *modo de ler* e protocolos de leitura. Talvez parte da contenda entre os defensores do romance dedutivo (*a genteel tradition* inglesa) e os do

¹⁴ In *Cahiers du CERACC. Le Lecteur. Enjeu de Fiction*, n.º 3, 2006. <http://www.ecritures-odernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur3Francois.pdf>

romance policial norte-americano (a ficção *hardboiled*) possa ser entendida em função de pactos de leitura diferentes. O modo de perspectivar o mistério e o «real» é, como se pode ver no ensaio de Raymond Chandler, «The Simple Art of Murder» (1944), outra razão de peso.¹⁵

Para lá da questão da autoria, a celebridade deste ensaio de Chandler decorre basicamente de quatro motivos: *i*) do repúdio, fundamentado, da tradição do policial dedutivo; *ii*) da homenagem prestada a Dashiell Hammett, apontado por Chandler como «o melhor» do romance policial norte-americano; *iii*) da refutação dos epítetos de «inferior» e «escapista» na referência à literatura policial; *iv*) do retrato do detective como cavaleiro andante nas grandes urbes, retratadas estas como espaços de violência e de corrupção.

O perfil romântico do detective não é, decerto, o mais adequado aos detectives frios das histórias de Hammett (e frequentes na ficção *hardboiled* anterior à década de 1960), mas adequa-se perfeitamente a Marlowe, o detective criado por Chandler, cujo nome logo denuncia a sua genealogia europeia. De qualquer modo, esse retrato do detective moldado em Marlowe evidencia bem a oposição entre o tipo de detective profissional («o private eye»), que enfrenta o crime na rua, e o detective cerebral de uma certa ficção policial inglesa, ou mesmo norte-americana (*i.e.*, Nero Wolfe, o detective-esteta de Rex Stout).

Numa muito citada frase, Chandler declara que Hammett retirou o assassinio do «vaso veneziano» a que era confinado, transpondo-o para a vida real e tratando-o através de um estilo vivo e vívido, expurgado de maneirismos, através da genuína «língua americana». Para Chandler, Hemingway aprendeu com Hammett, mas também este aprendeu com Hemingway. Esta relação entre a escrita lacónica, behaviorista, objectivista de Hemingway e a escrita análoga de Hammett (e seus discípulos), ocorre com frequência em estudos anglo-americanos, sendo equacionada de diversas formas, reforçando a tese dos que sustentam que as transacções e imbricações genéricas se fazem em dois ou mais sentidos, minando fronteiras e redefinindo territórios textuais. Dada a canonização de Hemingway, este escritor é frequentemente considerado o antecessor directo dos escritores do *hardboiled*, num gesto de legitimação destes últimos e da sua inscrição numa nobre árvore genealógica. O ensaio de Sheldon

¹⁵ Optou-se pela versão inicial do texto, que veio a lume na revista *L'Atlantic Monthly* (por ilustrar melhor o estilo chandleriano), e não pela versão condensada, publicada com o mesmo título, em 1946, na antologia de Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*.

Norman Grebstein «The Tough Hemingway and His Hardboiled Children» ilustra esta prática: apresentam-se alguns dos traços estilísticos de Hemingway como o resultado da prática de jornalismo e das lições de autores como Gertrude Stein, Pound, Sherwood Anderson e Mark Twain.

A crítica de Chandler ao policial dedutivo, apontado como artificial, é contundente, fundamentando o escritor a sua posição através de minuciosa análise dos artificios e incongruências de obras da tradição clássica dedutiva, com relevo para o romance de A. A. Milne, *The Red House (A Casa Vermelha)* Trata-se, afinal, de uma crítica assente na premissa inicial, bem discutível, de que a ficção policial norte-americana é *realista*. No ensaio, infere-se que o realismo é sinónimo de autenticidade, de criação a partir do mundo «real», descrito cruamente como um universo de corrupção e de violência. Chandler insiste, em vários escritos, nesse *realismo*, mas qualquer leitor de *Red Harvest (Colheita Sangrenta)*, de Dashiell Hammett, ou de *The Long Good-Bye (O Imenso Adeus)*, do próprio Chandler, se interrogará sobre a concepção chandleriana de realismo.¹⁶ Neste, como noutros domínios, a palavra «realismo» foi sempre fonte de grandes equívocos e de infundáveis polémicas. Geoffrey Hartman, por exemplo, no ensaio «Literature High and Low: The Case of the Mystery Story», ao comparar Chandler e Ross MacDonald, afirma que «Chandler is often on the verge of surrealism, of tragicomic slapstick» (Hartman 1983: 223). Já no século XXI, em *Twentieth-Century Crime Fiction. Gender. Sexuality and the Body*, Gil Plain procede a uma leitura revisionista dos romances de Raymond Chandler (e de outros), pondo em relevo a dificuldade de catalogação deste autor («influential modernist or a reactionary romanticist?»), enquanto traz à colação estudos como os de Scott R. Christianson, o qual enfatiza os paralelismos temáticos entre os textos fundacionais do «high modernism» e a ficção *hardboiled*. Segundo este crítico, «[i]n general, both *The Waste Land* and the works of hardboiled novelists project an attitude of disgruntled alienation toward a distinctively modern civilization» (Christianson, *apud* Plain 1990: 22). Por sua vez, Gil Plain, no estimulante capítulo que dedica a Agatha Christie, propõe que ela seja lida como «a popular modernist» (*idem*: 23). Estudos desta natureza são bem reveladores quanto ao poder desestabilizador do «policial» dos valores, normas e categorias literárias vigentes em qualquer

¹⁶ Fã-lo também na sua escrita epistolar (cf. *Selected Letters of Raymond Chandler*, ed. por Krank MacShane, New York, Columbia University Press, 1981).

sistema literária. E que modernistas como T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Gertrud Stein se interessassem por este género tão «popular» foi para muitos escritores um verdadeiro enigma. Mas de que falamos quando falamos de «popular» e «popularidade do policial»? E porquê a «popularidade» tomando o termo no seu sentido mais comum?

A esta questão procurou Bertolt Brecht dar algumas respostas no ensaio, «Über die Popularität des Kriminalromans» («Sobre a popularidade dos romances policiais»), escrito em 1938, mas que só sai da obscuridade em finais dos anos 1960. Torna-se conhecido na década em que o género policial e outros géneros considerados menores começam, na Europa, a ser objecto de atenção por parte de intelectuais, dentro e fora de instituições universitárias. Recorde-se que em 1964, no ano em que a dupla francesa de autores de romances policiais Boileau-Narcejac publicava, na editora Payot, *Le Roman Policier*, Umberto Eco apresentava, em *Apocalípticos e Integrados* (*Apocalittici e Integrati*, 1964), uma amostra das polémicas entre os guardiões de uma cultura aristocrática e os que procuravam compreender o lugar da literatura popular e literatura de massas num dado sistema literário. Não se tratava, regra geral, de resgatar o género policial (aquele que nos interessa) do campo marginal que ocupava. Em 1967, em Cérisy-la-Salle, tinha lugar o primeiro colóquio sobre literaturas não canónicas, *Entretiens sur la Paralittérature* e a demarcação entre literatura e paraliteraturas era bem vincada. O verbete da autoria de Thomas Narcejac dedicado, em 1953, à literatura policial para a *Histoire des Littératures* da Plêiade (3.º vol), surgia acantonado na rubrica «Littératures marginales». Em 1966 vem a lume o famoso ensaio de Todorov, «Typologie du Roman Policier», cuja tipologia é fundada em juízos de valor explícitos e marcadas distinções, que serão reiteradas por muitos críticos posteriores: *i*) o romance policial, ao contrário das obras-primas da literatura, conforma-se com um género, cumpre regras estipuladas *a priori*, não as transgride; *ii*) o postulado da existência de duas normas literárias distintas (uma para a grande arte, outra para a literatura popular). Em *Apocalípticos e Integrados* era ainda timidamente que Eco propunha «linhas de pesquisa ao longo das quais [era] possível estabelecer uma análise científica dos *mass media*, mesmo a nível de investigação universitária» (Eco 1991: 81). Mas avançava já com propostas bem definidas e concretas de «investigação técnico-retórica sobre as linguagens típicas dos meios de massa e sobre as novidades formais que estes introduziram» (*ibidem*). Dava como exemplos de áreas de pesquisa em aberto: a televisão, a banda desenhada e os romances

policiais (sendo estes dois últimos tipos de narrativa duas assumidas paixões pessoais de Eco). É de assinalar que no ensaio intitulado «Alto, médio, baixo», Eco (na senda de Edgar Morin, a quem presta tributo) refira o papel das traduções e outras «mediações» para a criação de uma «dialéctica de influências recíprocas de relações bastante difíceis de definir» (*idem*: 77).

O ensaio de Brecht «Sobre a popularidade dos romances policiais» adquire maior importância se tivermos em linha de conta estes e outros debates (e poderíamos recuar aos primórdios da escola de Frankfurt). A afirmação com que Brecht inicia este ensaio, de que os leitores do género formam uma *comunidade homogénea*, tem de ser entendida em função do paradigma dedutivo que norteia a sua reflexão, e que está na base da sua concepção de «policial» como um hábito intelectual. Como em muitos outros teóricos, o policial norte-americano é deixado de lado. De facto, Brecht retoma o paralelismo, bem difundido no período entre guerras, entre o policial e certos jogos lógicos e aponta como traço nuclear do género, aquele que, a seu ver, lhe confere estatuto literário: *o potencial de variações* (ou de combinatórias), inscrito em dispositivos matriciais. Numa inesperada apologia de um género longamente apontado como escapista, Brecht refuta a acusação de repetitividade das histórias policiais (ainda hoje a mais invocada) e argumenta que idêntica acusação pode ser feita ao teatro.

É também de destacar o modo como o universo do policial é apresentado como aquele em que o ser humano pode rever-se como «sujeito activo» e não passivo da História. Curiosamente, nos antípodas dos frequentes detractores do género que o acusam de reaccionário, Brecht releva no género policial uma dimensão democrática: a de pôr em causa estereótipos, a de minar convenções estabelecidas, colocando as classes sociais num mesmo nível, quando se trata de encontrar um culpado: «Nem um ministro de governo está acima da suspeita». Esta poderia ser, aliás, uma das razões da popularidade e longevidade de uma autora como Agatha Christie, em cujo universo ficcional, povoado de figuras da média e alta burguesia, ressoa uma espécie de refrão: «one of us». Qualquer um de nós pode ser o(a) criminoso(a).

É, porém, na analogia estabelecida entre os processos de investigação da narrativa policial e os processos de investigação dos físicos que reside a originalidade da visão de Brecht, e a importância seminal deste ensaio para estudos posteriores sobre as relações (de interface ou de exclusão) entre literatura e ciência, entre *cultura literária* e *cultura científica*, na conhecida terminologia

de C. S. Snow. De facto, não se trata de sublinhar apenas a *tematização* das várias ciências no âmbito do universo diegético do policial, ou de, à imagem de Régis Messac, relevar o contributo da ciência (positivista, nesse caso) para o género policial, mas de *aproximar* os métodos de investigação policial e os da investigação científica.¹⁷ Ou, com mais rigor: de aproximar os métodos de investigação policial de uma lógica científica de raiz galileica, em que os procedimentos da observação, da indução e experimentação são fundamentais.

Para o autor alemão, o efeito de *consolação* do género policial derivará, em parte, do facto de fornecer ao ser humano um princípio de causalidade, difícil de estabelecer na vida real. O tomar como modelo a Física clássica determinista (sobretudo pelo destaque dado à noção de «causalidade» e «causalidade estatística») não retira o mérito de um ensaio instigador de pontes entre universos ainda hoje tão separados. Por outro lado, há que considerar que, ao contemplar o elemento do «inesperado», articulado com a afirmação de que a «lei da causalidade funciona a meio vapor» (observações ainda passíveis de serem lidas à luz de uma filosofia determinista), Brecht abre já a porta a reflexões sobre relações do género com a física quântica.

Em 1973, o crítico D. J. Rauber, num texto intitulado «Sherlock Holmes and Nero Wolfe: the Role of the 'Great Detective' in Intellectual History», explorava estas vias, apresentando Sherlock Holmes como figura emblemática da Física clássica, enquanto Nero Wolfe lhe surge como representante da Física dos fenómenos subatómicos. O detective é aqui visto como uma vulgarização do cientista e o género policial como a espécie literária não sofisticada onde as transformações da Física se encontram reflectidas.¹⁸

Já no século XXI, a aproximação do policial à cultura científica encontrará uma das suas melhores concretizações no livro *Il Matematico in Giallo. Una lettura scientifica dei romanzi polizieschi* (2008), da autoria de Carlo Toffarelli, professor de Lógica Matemática da Universidade de Camerino. Transportados para o universo da lógica, do abstracto e do intelecto, parecem-nos tão longínquas as investigações empíricas de velhos detectives do nosso imaginário como os procedimentos forenses descritos nos romances da norte-americana Patricia Cornwell. Mas, como se vê no sítio da Web indicado por Toffarelli,

¹⁷ Referimo-nos ao monumental estudo monográfico do autor, *Le Detective Novel et l'Influence de la Pensée Scientifique*, publicado em 1929 e reeditado em 1975 (Paris, Slatkine Reprints).

¹⁸ Texto inserido na excelente antologia *Dimensions of Detective Fiction* (1976), org. por Larry N. Landrum et alii, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1976: 88-101.

Math.cofc.edu/Kamsan/ /MATHFICT, a linguagem formal da matemática pode ser mesmo constitutiva e inspiradora de novas narrativas e de novos caminhos ficcionais.

Apesar do título, o ensaio de Ernst Bloch «Philosophische Ansicht des Detektivromans» («Perspectiva Filosófica sobre o Romance Policial»), não exige do leitor o esforço de abstracção que parece sugerir. Se Bloch estabelece a *suspeita* (não o crime) como a força motriz de toda a narrativa policial, a emergência do género e a sua modernidade começam por ser explicadas em termos sociológicos como consequência da filosofia iluminista e das profundas reformas no sistema judicial europeu a partir do século XVIII. O filósofo alemão releva um facto decisivo: a institucionalização da prática do *juízo* e a elaboração de veredictos a partir da averiguação de provas, num combate a métodos de cariz inquisitorial. E se a formação de um género novo (i.e., *nova espécie literária*), que tematiza a *caça de sinais* por um narrador-caçador, surge como correspondendo a uma determinada etapa da civilização ocidental, a genealogia do género traçada por Bloch também toma em linha de conta factores literários de evolução endógena: como antecessoras do género são apontadas histórias góticas e criminais de autores consagrados (e.g., *O Visionário*, de Schiller e *Madame de Scudéry*, de Hoffman, entre muitos os escritores e títulos mencionados).¹⁹

A par de uma admirável referência singularizadora a subespécies, autores e obras (em vez da designação englobante «género policial/criminal»), Bloch furta-se ao uso simplista da dicotomia «má literatura» vs «literatura maior» – expressões ainda presentes no seu repertório terminológico, mas investidas de novos sentidos. O filósofo faz, aliás, largo uso de categorias diversas, como, por exemplo, «best sellers», «kitsch», «Kolportage» entre outras.²⁰ Considerando que na narrativa policial há lugar para aspectos excluídos da «literatura maior», como sejam o «decifrar pistas» e as «revelações súbitas», Bloch remata a sequência introdutória com uma afirmação que soará como uma heresia a filósofos, poetas e a muitos leitores: «o romance policial contém, por vezes, significações que encontramos também nos domínios mais elevados da poesia e da filosofia». A restrição que se segue a esta proposição, de que no policial tudo é mais

¹⁹ Esta perspectiva sobre a evolução endógena do género encontra-se tratada de forma desenvolvida em Jean-Claude Vareille, *L'Homme Masqué, Le Justicier et Le Detective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

²⁰ Traduzido nesta antologia pelo termo folhetim, de fácil entendimento, embora passível de outras associações.

organizado visando a demonstração, atenua, mas não anula, os paralelismos estabelecida entre três domínios habitualmente separados.

O mote estava dado para uma séria discussão do género policial na sua relação com a Filosofia dando, assim, continuidade ao trabalho iniciado por outros importantes filósofos alemães: o de Walter Benjamin, já acima referido, e o de Siegfried Kracauer, autor de *Der Detektive-Roman. Ein Philosophischer Traktat*, importante obra escrita entre 1921-25, mas só publicada em 1971. Kracauer concentrara-se na supremacia da «ratio» e na ideia de que o detective praticava uma arte pela arte da dedução (embora, adiante-se, incorporasse uma abordagem sociológica, que o levava a contemplar já aspectos da evolução posterior do género e da alteração do papel do detective). Melhor do que ninguém, desenvolveu este filósofo a tese de que o detective encarnava o poder do sujeito transcendental, o racionalismo neo-kantiano, considerando mesmo ser possível ler a *Crítica da Razão Pura* como uma espécie de romance do intelecto emancipado.

Sem o fôlego do estudo de Kracauer, o ensaio de Bloch não deixa de impressionar pela densidade e variedade de tópicos estudados (ou abordados), pela exploração de muitas vertentes do género policial ou mesmo por um olhar comparativo que o leva, por exemplo, a estabelecer um contraponto entre romance policial (de «investigação») e romance de artista ou *Künstelsroman* (de «edificação»).²¹ Articulando uma teoria do efeito com uma teoria objectivista, remanescente da teoria aristotélica da tragédia, Bloch aponta como traços característicos do género o *suspense*, o desmascaramento e a descoberta, avançando assim para uma reflexão sobre a importância do próprio processo de leitura da narrativa policial.

Mas é a questão da *descoberta* que mais interessa a Bloch e que motiva uma dissertação sobre o modo como o detective, à imagem do filósofo em demanda de luz, desenvolve um trabalho de especulação sobre a *origem* das coisas e sobre os «eventos ausentes», obscuros. Também neste lugar se faz uso do mito de Édipo, pois este é entendido como «matéria original do detectivesco em toda a sua pureza». A analogia torna-se ainda mais forte quando as ideias de *queda*, de *pecado original*, de *crime primordial* são trazidos à colação, enveredando Bloch por uma digressão sobre concepções filosóficas e religiosas do Mundo. «Toda a procura

²¹ Sobre as relações entre tipos de romance *a priori* antagónicos, veja-se em Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*, reflexão sobre o que este crítico designa por «fait de synchronie remarquable»: «l'apparition concomitante du roman artiste des Goncourt et du roman judiciaire d'Émile Gaboriau» (36-46).

de causas é parente da forma edípiana», escreve a dado momento, insistindo na centralidade do tema do *desmascaramento*, assim aproximando, de forma subtil, alta e baixa literatura, literatura e não literatura. A esta luz, as obras de Ibsen e de Freud, embora não rotuladas de «policiais», surgem como «modelos de *deteccção sui generis*, na variedade dramática e analítica», com fortes elos com a literatura policial (ao nível da narratividade/textualidade, no caso de Ibsen, e no da *leitura*, no caso de Freud).

Num ensaio desta natureza não poderia faltar uma atenção especial para com o *agente* da reconstituição do que está escondido. É de notar a insistência na heterodoxia e singularidade do detective e nas analogias estabelecidas com figuras da literatura oitocentista finissecular, como o *flaneur* e/ou o artista decadente. Ainda que a vertente (pseudo)científica dos métodos de investigação não sejam esquecidos, o destaque vai para a os códigos deontológicos privados e para o *olhar* dos detectives: um «olhar micrológico» a escrutinar «o reino micrológico» que domina os romances policiais clássicos.

O ensaio de Bloch é exemplar quanto à riqueza de uma abordagem filosófica das histórias policiais, que se tem concretizado das mais diversas formas, sendo de assinalar a organização em França, em 1993, de um colóquio subordinado ao título «*Philosophies du Roman Policier*».²²

Com objectivos mais restritivos é o texto de Gilles Deleuze, «*Philosophie de la Série Noire*», o sexto ensaio da antologia. Presume-se que o estudo lhe tenha sido encomendado pela editora Gallimard aquando da publicação, em 1966, do volume n.º 1000 da colecção «*Série Noire*». Tal facto em nada desmerece um estudo, que, num só parágrafo, apresenta uma tese irrefutável: a matriz do policial tanto é geradora de *romances do detective* como de *romances do criminoso*.²³ Hoje acrescentaríamos que essas duas tradições romanescas, antes consideradas

²² Textos reunidos em *Philosophies du Roman Policier*, org. por Collas Duflo e Renée Ballibar, Lyon, ENS Éditions, 1995. O interesse de muitos filósofos pelo género é já objecto de estudos variados, disseminados por vários lugares, como, por exemplo, o de Joseph Hoffmann, *The Hardboiled Wit: Ludwig Wittgenstein and Donald Davis* (in www.mysteryfile.com/NDavis/Wit.htm; acesso set. 2012) que, entre outros aspectos, traça um paralelismo entre enunciados de *The Philosophical Investigations* e os de muitas narrativas policiais. Supõe-se que Wittgenstein (leitor de policiais), sob a máscara de tradutor, tenha mesmo escrito um romance policial com o título *Silent and Deadly*. Há em língua espanhola uma novela que lhe é atribuída: *Los Sabios no Hablan*, Buenos Aires, Ediciones Sombra.

²³ Pode também encarar-se a questão de outro ponto de vista, como o faz Vogt (vd. infra ensaio) e outros críticos: as narrativas criminais do século XIX já continham a matriz da «literatura policial». Tratar-se-á então de ver qual a *dominante* num dado período e as respectivas implicações narratológicas

antitéticas, cada vez mais se fundem ou articulam em narrativas e séries várias, de que a série *Dexter* (romances e adaptação televisiva) é o seu melhor exemplo. A homenagem da Gallimard a uma colecção mítica como o é a «Série Noire», entregue às mãos do célebre filósofo Gilles Deleuze, revela bem a importância dada ao evento. Essa colecção, fundada em 1945 por Marcel Duhamel, deu a conhecer em França escritores como Horace McCoy, James Cain, James Hadley Chase, William Burnett, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, e muitos outros filiados ou associados à linha do romance *hardboiled* norte-americano. A divulgação destes nomes cedo conduziria à imitação por parte de autores franceses, em obras de *pastiche* e/ou de paródia (como, por exemplo, as de Boris Vian/ Vernan Sullivan), catalisadoras de uma tradição francesa autóctone de romance «negro», que emerge em força na década de 1970. Num primeiro momento, o sucesso da «Série Noire» (que terá levado Nino Frank a criar o termo *film noir*) desencadeou o aparecimento de muitas outras colecções de romances policiais, algumas das quais de cariz mais eclético, à imagem da colecção «Le Masque» (que remontava a 1927). Aliás, desde sempre que a *colecção* foi uma imagem de marca do romance policial em geral, e qualquer estudo neste campo é indissociável de uma investigação sobre questões editoriais, como sustenta Jacques Breton, em *Les collections policières en France*, volume enciclopédico que elenca as colecções franceses de romances policiais no período compreendido entre 1929 e 1990: «L'histoire du genre devrait d'abord être celle de son édition, donc de ses éditeurs» (Breton 1992: 255).

Tal imperativo de investigação é, como sabemos, maior quando se trata de *obras traduzidas*, como é, em Portugal, o caso do género policial, pois desse estudo resultam importantes conclusões quanto a relações interculturais e quanto ao sistema literário de chegada (normas e valores literários, constrangimentos editoriais, etc.). É, aliás, sobre questões de transação e de negociações culturais que Gilles Deleuze incide logo nas palavras introdutórias: «A Série Noire começou por ser uma adaptação de *Santuário* destinada ao grande público». Esta ideia de vulgarização dos grandes autores e do seu estilo é reiterada pelo filósofo noutra parte do ensaio, afirmando a dado momento, sem recurso a eufemismos, que a «Série Noire» está «recheada de estereótipos» e pontuada por *pastiches* e paródias das obras de grandes romancistas. Mas a filosofia editorial de Duhamel é, ainda assim, objecto de louvor: a ele se deverá, segundo Deleuze, o investimento de realismo do romance policial e de difusão de uma nova concepção do mesmo, que, por sua vez, conduziria a «uma nova visão do mundo». Na caracterização da

velha concepção do policial (a dedutiva), Deleuze vai mais longe do que outros críticos na valorização do *Rei Édipo*: «Ora Édipo é precisamente a única tragédia grega que possui à partida uma estrutura policial». É nesta tragédia que Deleuze faz depois ancorar uma reflexão sobre o *processo filosófico* do detective na demanda da verdade. A proposta do filósofo de uma marcada distinção entre uma escola francesa (*dedutiva*) e uma escola inglesa (*indutiva*) não é empiricamente fundamentada, mas é um bom ponto de partida para fecundos debates literários e culturais sobre o tema. Nos romances de Émile Gaboriau (que aponta como exemplo do «dedutivo»), estamos longe de encontrar o espírito lógico-cartesiano associado à cultura francesa (predominando antes métodos empíricos). E, nas obras de Doyle, a ideia de um processo lógico-dedutivo (contra o empirismo de filósofos britânicos) há muito tempo que tem vindo a subsumir-se sob o conceito mais fecundo e mais adequado de «abdução».

Um dos aspectos mais importantes do ensaio de Deleuze reside no relevo dado à ideologia contida no tipo de romance publicado na «Série Noire» (ou que aí divisa). Para o filósofo, a questão da verdade é irrelevante nessas obras e nenhuma específica diferenciação é estabelecida entre polícias/detectives e criminosos. O romance policial não será mais do que a expressão literária de uma sociedade capitalista, do crime que lhe é intrínseco: «A série negra familiarizou-nos com a combinação negócios-política-crimes». E, numa teoria com nítidas afinidades com a de Ernest Mandel, escreve: «Qualquer sociedade se reflecte na sua polícia e nos seus crimes, ao mesmo tempo que se salvaguarda graças a novos entendimentos de fundo».

O sétimo ensaio, da autoria do reputado crítico e professor de Yale, Michael Holquist, «Whodunit and Other Questions: Metaphysical. Detective Stories in Post-War Fiction», publicado apenas três anos depois do de Deleuze, ilustra bem a diversidade de ângulos na abordagem da literatura policial. Que um investigador como Holquist se debruce, em inícios dos anos 1970 sobre o policial, faz todo o sentido à luz dos debates já referidos entre «alta cultura» e «baixa cultura» e, acima de tudo, quando esse investigador é um estudioso da poética sociológica de Mikhail Bakhtine.²⁴

Um dos propósitos nucleares deste ensaio é o seguinte: tentar provas que «as pressuposições estruturais e filosóficas do mito e da profundidade psicológica

e ideológicas.—

²⁴ Holquist foi, a partir da década de 1990, o crítico mais empenhado na divulgação do pensamento

estavam para o Modernismo (Mann, Joyce, Woolf) como o romance policial está para o Pós-modernismo (Robbe-Grillet, Borges, Nabokov)». Uma vez demonstrada a equação, inferir-se-á a relação de implicação, e não de exclusão, entre dois níveis de cultura normalmente polarizados: o *kitsch* e a(s) *vanguarda(s)*. Holquist considera que a relação entre as duas culturas é dinâmica e passível de ser produtiva, embora, sob certos ângulos, tenha existido ao longo da história uma oposição dialéctica, e o *kitsch* (lhe) surja, regra geral, como indissociável da massificação cultural e do efeito sedativo da tranquilidade e do familiar. Terá o policial esse mesmo tipo de efeito de consolação? – interroga-se o ensaísta.

Este é o mote para uma revisão de assuntos como a génese e história do género, bem como para uma definição taxativa do mesmo. Refuta-se a teoria poligenética (que faz remontar o género a tempos remotos e a fontes diversificadas) e a ideia de uma filiação directa em memórias pseudo(factuais) de polícias, produzidas no século XIX, apesar de Holquist reconhecer que «não poderia haver romances policiais antes de existirem polícias». Se a restrição drástica do género policial ao paradigma dedutivo (ao *whodunit*), com a consequente exclusão do policial americano (que vê como «romanceado» e «corrente impura») é um tanto inesperada nos anos de 1970, o mais surpreendente neste texto de Holquist é o seu distanciamento em relação a teóricos que, como Jacques Dubois, sustentam que a emergência do género se situa no século XIX. Holquist é peremptório:

Podemos interrogar-nos acerca do nascimento da tragédia, da origem da comédia [...]. Mas, acerca do primeiro romance policial, não pode existir tal incerteza. Sabemos exactamente a data e local da sua origem. Foi na *Graham's Magazine*, em Abril de 1841, em Filadélfia, na Pensilvânia, Estados Unidos da América.

Na fundamentação desta tese convocam-se o tema do duplo, o *topos* do *local-clos*, a «criação» do detective (Dupin), como metáfora da ordem, e outras convenções posteriormente recorrentes no género. À objecção de que estes traços se encontram também em histórias góticas e outras narrativas, contrapõe Holquist o teorema funcionalista de um sistema de convenções e de formas, que desempenham funções diferenciadas conforme o tipo de narrativas.

Para Holquist, o facto de o modernismo e o policial se expandirem nas mesmas décadas não é uma mera coincidência. Enquanto os modernistas, ocupados com o mito e os meandros psicológicos da mente humana «dramatizavam os limites da razão», os escritores de romances policiais

«dramatizavam o poder da razão». Ao colapso do racionalismo na literatura elevada correspondia, no romance policial (do lado da cultura popular), a exaltação do racionalismo, pelo que, de imediato, pelo lado da recepção se criava uma ponte entre os dois campos. «O mesmo grupo de intelectuais lia os dois tipos de literatura», afirma Holquist. Ou «as mesmas pessoas que passavam o dia a ler Joyce, liam Agatha Christie à noite». O romance policial era literatura de evasão e «evasão da *própria literatura*», eis a conclusão, retomando a tese da ensaísta e professora norte-americana, Marjorie Nicolson, que, em «The Professor and the Detective» (1929), sustentara que o policial era escape «not from life, but from literature» e que a sua popularidade se encontrava em directa correlação com o apogeu do romance modernista.

Na perspectiva de Holquist, quando autores «pós-modernistas» como Robbe-Grillet, Borges e Nabokov procuram evadir a herança psicologista e mítica do modernismo, e desviar-se da tradição literária do romance, encontrarão no policial um modelo *ready made* para a exploração de outros caminhos ficcionais. A reflexão subsequente privilegia as teorias e as práticas do *nouveau roman*, e, em particular, as de Robbe-Grillet. Traçados alguns pontos de convergência entre o *nouveau roman* e o romance policial, a especificidade do primeiro é condensada em duas ideias centrais: o *nouveau roman* é um palimpsesto do romance policial, com subversões de diferentes tipos e «o seu *telos* é a falta de *telos*».²⁵ A este tipo de romance (como o praticado por Robbe Grillet e por Borges), chama Holquist o *romance policial metafísico* (designação de Haycraft para as histórias policiais de Chesterton), e essa espécie romanesca é apresentada como exemplo de uma relação produtiva com a cultura *kitsch*.

É curioso ver como na década de 1990 o teórico norte-americano Brian McHale, quer em *Postmodernist Fiction* (1987) quer em *Constructing Posmodernism* (1992), nos antípodas de Holquist, estabelecerá uma relação directa entre *modernismo* e *género policial* («cognitive art») enquanto propõe a correlação directa entre o *pós-modernismo* e *ficção científica* («postcognitive art»)²⁶ No primeiro caso, há uma dominante epistemológica, que leva às questões: «How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it?» No segundo, as questões cruciais serão outras: «Which world is this? What is to be done in it? Which

e teorias de Mikhail Bakhtine na cultura anglo-saxónica (que as difundiu depois para todo o mundo).

²⁵ Sobre o paralelismo entre romance policial e *nouveau roman*, cf. Marc Lits, *Le Roman Policier. Introduction à la Théorie et à l' Histoire d' un genre littéraire*, deuxième éd., Liège, Éditions du Céfal, 1999.

²⁶ Estas designações são da autoria de Dick Higgins, em *A Dialectic of Centuries. Notes towards a theory*

of my selves is to do it?», apontando para uma dominante ontológica.

Vale a pena confrontar as posições de Holquist com as de Brian Mchale sobre «Pós-modernismo», pois elas são bem reveladoras dos infindáveis debates em torno desse «tópico». E do modo como os estudos sobre o policial conduzem, invariavelmente, a um debate sobre assuntos literários e culturais de grande amplitude, e sobre questões eminentemente políticas. Ou que *são* já de natureza «política» em virtude quer de um olhar mais politizado quer da natureza de grande parte da ficção policial contemporânea.

Nas últimas décadas do século XX e inícios do século XXI, um dos factos mais notórios a assinalar na história do género policial é o incremento de narrativas policiais escritas por mulheres, onde mulheres protagonizam o papel de detectives e/ou investigadores. Ao longo do século XX muitas foram as mulheres que se destacaram no domínio de policial e Agatha Christie, a dama do crime é, ainda hoje, a autora mais traduzida em todo o mundo. Nas suas histórias encontramos, aliás, uma galeria de mulheres independentes, autónomas, viajantes (em nada conformes ao papel então atribuído à mulher), que, em termos quantitativos, não encontram equivalentes no universo ficcional da chamada alta literatura. No entanto, não obstante figuras ficcionais inesquecíveis como a escritora de policiais, Ariadne Oliver, e Miss Marple, é a um homem, Hercule Poirot, que escritora deve, em larga medida, a sua celebridade.

O fenómeno a que nos referimos não diz respeito a uma autora como Camilla Läckberg (considerada a Agatha Christie nórdica), nem à islandesa Yrsa Sigurdardóttir, mas a escritoras como Sara Paretsky, Sue Grafton, Marcia Muller, Liza Cody, Susan Steiner, fundadoras do que a estudiosa Sally Mund designa por «feminist crime fiction».²⁷ O gesto pioneiro dever-se-á a P. D. James, criadora de Cordelia Gray, a detective profissional e independente do romance *An Unsuitable Job for a Women*, publicado em 1972. Mas foi apenas na década de 1980 que surgiu um grupo de escritoras empenhadas na desconstrução e subversão das convenções do romance policial na tradição do *hardboiled*, exercitando um gesto radical que conduziu a aporias e dilemas diversos: criar detectives-mulheres, capazes de rivalizar (com) e superar as figuras masculinas do *hardboiled*, sem parecerem homens travestidos.

Os estudos sobre o empreendimento e significado das obras destas escritoras

of the new arts, London, Printed Editions, 1978.

têm vindo a aumentar significativamente, e é de salientar que *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, editado por Martin Priestman (2003), integra um capítulo intitulado «Women Detectives», de Maureen T. Reddy. Dos vários estudos possíveis neste domínio, optou-se pela tradução de um capítulo do volume *Detective Agency, Women Rewriting the Hardboiled Tradition* (1999), da autoria de Priscilla L. Walton e Manina Jones. Um dos grandes méritos do texto agora traduzido, «Does she or Doesn't she? The problematics of Feminist Detection», reside na capacidade de as autoras articularem uma visão panorâmica das principais questões em debate (narratológicas, mas sobretudo ideológicas e políticas) com uma exemplificação clara a partir de obras particulares, recorrendo também a testemunhos e depoimentos das escritoras mais representativas. Importante é também o modo como a reflexão contempla, num só movimento, questões de produção e de recepção e/ou de leitura, com abordagem de políticas e práticas editoriais, bem como de complexas questões ligadas à sociologia da leitura.

Priscilla Walton e Manina Jones começam por abordar a polémica entre as escritoras e ensaístas que, cépticas, consideram condenado à partida qualquer trabalho no âmbito de um género dominado pelo poder masculino (e que em graus diversos demonizou as mulheres) e aquelas que vêem na apropriação e revisão de convenções de um género estabelecido quer uma forma de renegociação de contratos e pactos de leitura por este activados quer uma forma de intervenção cultural e política. Para Priscilla Walton e Manina Jones, que alinham ao lado destas últimas autoras, não há géneros conservadores *a priori*, relembrando um facto inquestionável: que o policial americano foi primeiramente considerado revolucionário (em termos linguísticos e sociológicos) face ao modelo inglês. Walton e Jones convocam em abono desta posição teses e hipóteses de autores como Stephen Knight, o qual argumenta que a partir do momento em que se aceita que «cultura popular é um importante local de produção ideológica» ela constitui «um campo de forças decisivo no qual a esquerda deve penetrar». Não está em causa, argumentam as ensaístas, uma represália ou acusação a uma «escrita misógina», mas uma acção política, um «gesto forense», de transformação do papel da mulher (*sujeito* agora, não mais «mulher descartável»), quer como escritora quer como leitora, e de um contraponto aos discursos dominantes.

A viabilidade do desenvolvimento de uma escrita policial levada a cabo por mulheres, distinta da tradição do *hardboiled* (mas dele partindo), indagando sobre as possibilidades (ainda que não activadas) de agenciamento feminino

e de subjetividade inscritos na sua matriz residirá no que Michel Foucault designou por «discurso invertido». Como as ensaístas sublinham na secção que subintitulam «Rever o guião», «o discurso invertido», como discurso alternativo, pode recorrer a construções e convenções do discurso dominante (neste caso, a iconografia do *hardboiled*). Não sendo um «contradiscurso» de *per se*, nem «estável» ou «acabado» (recorde-se que para Foucault não há discursos estáveis, mas discursos em correlação de forças) dependerá do contexto e da capacidade de os leitores reconhecerem a «diferença entre [aquela] performance do género literário específica e aquelas que este simultaneamente repete e contraria».

O debate sobre o significado da ocupação do lugar do herói *hardboiled* por uma mulher (bem ilustrado com argumentos de vária ordem) abre-se depois a uma fecunda discussão em torno da noção mesma de feminismo, de «performatividade», da(s) sexualidade(s), culminando numa ponderação mais sintética da chamada «ficção lésbica» (e de questões editoriais correlacionadas com este campo). Trata-se, sem dúvida, de um instigante ensaio onde o tópico das (auto)representações culturais, com a incontornável análise da roupa usada pelas mulheres nos romances policiais *hardboiled* feministas iluminam a complexidades e os caminhos de desestabilização de categorias de género sexual (*gender*) e de outras categorias e normas da tradição literária patriarcal.

O ensaio de Vogt, «Erweiterte Erzählform und zeitgeschichtliche Perspektive – Robert Wilson» («Forma Narrativa alargada e perspectiva contemporânea: Robert Wilson»), por sua vez, exemplifica bem certas tendências actuais da crítica em relação a narrativas policiais: a incidência em obras ou autores singulares, mesmo quando esse estudo é precedido de um enquadramento inicial em que a obra é discutida em função de um género específico (*Kriminalroman*) e não do romance em geral. O romance do britânico Robert Wilson, *The Blind Man of Sevilhe* (2003), é aqui o objecto de estudo privilegiado e esta escolha de Vogt ilustra um pouco a singularidade da história do policial em Portugal. O facto de a partir da década de 1980 terem surgido muitos autores portugueses a escreverem romances policiais sem recurso a pseudónimos, situando os acontecimentos no nosso país, não alterou significativamente a situação verificada ao longo de décadas: os romances publicados em Portugal como policiais, dentro ou fora de colecções específicas, tiveram, e continuam a ter, o carimbo de *estrangeiro*.

Depois de muitas viagens pelo mundo, Robert Wilson fixou-se no Alentejo e aí iniciou o seu percurso como escritor de romances policiais e de espionagem. Os quatro primeiros romances situam a acção em diversas zonas de África e qua-

tro dos romances mais conhecidos (uma série com o Inspector da polícia Javier Falcón) situam-na em Sevilha. Em 1999 publica *A Small Death in Lisbon*, a primeira obra em que o cenário escolhido é Portugal, optando Wilson pelo mesmo cenário em *The Company of Strangers. A Small Death*, vencedor do Gold Dagger Prize, só seria traduzido para português em 2002, com o título *O Último Acto em Lisboa*. Em virtude de alguns traços específicos da tradução – é um caso de «overtranslatability», pelo excesso de informações e de explicações de referências lusas bem familiares ao leitor português –, na sua versão em língua portuguesa, a obra evidencia bem o seu estatuto de *estrangeira*.²⁸

A análise de *The Blind Man in Sevilha* levada a cabo por Vogt é antecedida de uma apresentação panorâmica de algumas teorias sobre o policial (Chesteron, Brecht, etc.) e da *história* do romance policial: até à década de 1980, o romance policial é visto como uma *forma* «pré-moderna» e como a realização perfeita da poética aristotélica (tese em que insistiram Jorge Luis Borges e Umberto Eco). A mudança e a renovação terão acontecido ao longo da década de 1980, com a escrita de romances de conteúdo realista, inspirados na prática de Raymond Chandler e de Hammett, e com a exploração de processos romanescos modernistas e de técnicas cinematográficas. É também nesta década que Vogt localiza uma atenuação da distinção entre alta literatura e baixa literatura, sendo *O Nome da Rosa*, de Eco, o *bestseller* que, a seu ver, neutraliza a linha de demarcação. Assim, através de procedimentos diversos de ampliação e complexificação diegética, o romance policial ter-se-á transformado em romance *tout court*. Vogt releva, com pertinência, a radical alteração na extensão do romance policial a partir da década de 1980. O aumento de número de páginas é, com pertinência, explicado em função da atenção dada pelo romance policial aos conteúdos sociais, ao cruzamento de várias intrigas e fios narrativos, ao tratamento minucioso de ambientes, ao tratamento aprofundado da vida do detective, numa continuação da linha inaugurada por Chandler, em *The Long Goodbye*.

Vogt bem poderia afirmar que o género imperialista que *tudo* invadiu, no dizer de Jacques Dubois, (televisão, cinema, BD, jogos de computador), incorporou ou vampirizou mesmo outras espécies literárias ou convenções,

²⁷ Grande parte destas escritoras têm um ou vários romances traduzidos em Portugal.

²⁸ Sobre a tradução portuguesa, ver Alexandra Lopes, *An Englishman in Alentejo. Crimes, Misdemeanours & the Mystery of Overtranslatability*, in *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, ed. por João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa e Teresa Seruya, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2006:

contidas desde há muito nas narrativas policiais (e bastará atentar nalgumas histórias de Agatha Christie). Incorporou o romance de costumes, o romance histórico, o género biográfico, as histórias de terror, e, sobretudo, a literatura de aventuras e de viagens, entre outras espécies. Esta quase simbiose com as narrativas de viagens explicará, em parte, o extraordinário sucesso de romances nórdicos, que nitidamente contêm um roteiro de viagem inscrito. Basta ler a trilogia *Millenium*, do sueco Stieg Larsson, ou o romance *Lembro-me de Ti*, da islandesa Sigurjón Sioghvatsson, para que se compreenda a importância de uma poética da paisagem ou da geografia no romance policial contemporâneo. O ressuscitar de velhos fantasmas da história europeia (o nazismo, o colonialismo, os nacionalismos exacerbados), ou o investimento da própria vida do detective de segredos terríveis e obscuros (com revitalização de convenções da tragédia grega) são, de facto, outros motivos a aliciar leitores de todas as idades e estratos socioculturais. *O Último Cego de Sevilha* é um bom exemplo desta última vertente, como o demonstra Vogt, ao analisar esta obra, que qualifica como «romance de destaque na primeira década do século».

Esta antologia não podia deixar de incluir alguns dos «textos» teórico-críticos redigidos por Fernando Pessoa, o autor português que mais cedo se aventurou na escrita de narrativas policiais, enquanto esboçava uma poética do género, cuja natureza e amplitude só agora começamos a conhecer melhor. Publicam-se, assim, quatro dos inúmeros fragmentos redigidos por Pessoa em língua inglesa, muitos dos quais ainda por traduzir. Estes e outros fragmentos, de extensão e grau de acabamento muito variáveis, atestam claramente o empenho de Pessoa na elaboração de uma poética que poderemos referir como poética do *policia ideal*, já que é alicerçada numa actividade crítica e axiológica, bem documentada em várias instâncias textuais da «obra» pessoana.

No primeiro e segundo fragmentos traduzidos, Pessoa procura uma definição de «detective stories» através de uma delimitação do objecto de estudo e de pertinentes distinções terminológico-conceptuais ainda hoje com alguma validade: no primeiro caso, entre história de mistério («mystery tale») e história policial («detective story»); no segundo, entre história de mistério («mystery tale») e «histórias de decifração» («decipherment tales»). Esta última distinção assenta numa relação de perfeita sinonímia entre «policia» e policial dedutivo ou *whodunit*. A tese de

que «[a] história policial é na sua essência intelectual» e a importância dada a uma metodologia lógico-dedutiva parecem reiterar a imagem de Pessoa como defensor da tradição dedutiva inglesa, que remonta à edição feita, em 1953, por Fernando Luso Soares, de sequências de algumas «novelas policiárias» e à divulgação de um trecho teórico intitulado «The Detective Story». ²⁹ Mas no primeiro fragmento traduzido, a ênfase nos requisitos da «imaginação» e «faculdades de raciocínio» traduz uma clara adesão à lição inovadora de Dupin, em «The Purloined Letter», *i.e.*, ao novo modelo epistemológico aí proposto: «poesia» e «ciência» conjugam-se para a solução de um caso, e essa aliança é relevada a nível metaficcional. Como muitos outros teóricos, Pessoa incorre(u) em incongruências que, em parte, se podem imputar às dificuldades de definição de «policial».

Quando Fernando Luso Soares reeditou, em 1964, os fragmentos das novelas policiárias, em *O Banqueiro Anarquista e outros contos de Raciocínio*, a recepção crítica mais surpreendente deve-se a Óscar Lopes. Em recensão datada de 1965, escrevia o ensaísta: «O mais importante traço comum a todos estes textos tem muito que ver com a estrutura básica da obra em verso de Pessoa, e principalmente da sua obra doutrinária» (Lopes 1969: 247-248). ³⁰ Como denominadores comuns, Óscar Lopes aponta o gosto pelo paradoxo ou por conclusões paradoxais, que se atingem através de raciocínios lógico-dedutivos formalmente correctos (como em *O Banqueiro Anarquista*) e ainda a natureza sofisticada destes raciocínios e da argumentação praticada. E acrescentava Óscar Lopes: «Ora não tenderá toda a poesia de Pessoa a pôr em relevo o elemento de estranheza que se pode sempre encontrar na mais comezinha das situações humanas? Não descobrirá este método detectivesco algo de fundamental nos processos do poeta?» (*idem*: 250). Perante esta inesperada articulação entre o que era considerado marginal, excêntrico, e o núcleo (a poesia) da obra pessoana, é inevitável pensar em qual seria a reacção de Óscar Lopes ao ler alguns fragmentos, recentemente vindos a lume, e que sendo do século XX, são ainda mais do século XXI. Transcrevem-se esses fragmentos (em português no original):

1. Mas se por palpite se entende o resultado de um raciocínio subconsciente – se o palpite é uma conclusão rapidíssima e inconscientemente obtida, nesse caso é desdobrá-lo nos raciocínios rapidíssimos de que é o termo;

²⁹ Cf. *Investigação*. Revista Mensal de Ciência e Literatura Policial, n.ºs 1, 2 e 3 (Maio, Junho, Julho de 1953).

³⁰ Texto publicado na secção «Cultura e Arte» do *Comércio do Porto* e incluído posteriormente em

2. Num caso como este, prosseguiu Quaresma, o que temos a fazer é traduzir a linguagem do inconsciente em linguagem do consciente, isto é, reconstruir ordenada e analiticamente o que no cérebro do «palpitador» surgiu como intuitivo e por isso sem ordem, e só em conclusão e por isso em pura síntese.
3. O processo hipotético consiste em baseando-nos nos poucos factos ou até dados, que temos, formular uma hipótese do que poderia ter sucedido [...]. Este processo parece mais imaginativo que intelectual, e antes da natureza de adivinhar que de investigar [...]. É este aliás, um processo de investigação empregado frequentemente em ciência.

Estes trechos não são retirados de um qualquer esboço teórico-crítico sobre o género policial, mas da novela, com assinalável grau de acabamento, «O Caso do Quarto Fechado».³¹ Afirmações desta natureza poderiam ter lugar numa obra como *The Sign of The Three. Dupin, Holmes Peirce* (ed. por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok). Se há um denominador comum a vários ensaios aí incluídos (de filósofos, lógicos e linguistas), esse denominador é o valor dado à *abdução*, na qual reside a ponte entre investigação policial e investigação científica. O conceito (de raiz aristotélica) é central no pensamento de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo contemporâneo de Pessoa e que, como este, deixou milhares de textos inéditos. Tal como o discute na sua «Sexta Conferência» (1913), o processo de abdução (também referido como *retrodução* ou *inferência hipotética*) é, para Peirce, um processo que se distancia do raciocínio lógico, implicando um certo grau de intuição e de adivinhação, na medida em que se funda em conjecturas.³²

Como argumentei noutros lugares a propósito do interesse de Pessoa pelas ciências ocultas, o poeta não veda nenhuma porta ao conhecimento. A importância que parece atribuir ao raciocínio lógico-dedutivo, se não é negada por trechos pontuais como os acima transcritos é, pelo menos, posta em causa e

Ler e Depois. Crítica e Interpretação Literária/1, Porto, Editorial Inova, 1969: 247-251.

³¹ Conto incluído em *Fernando Pessoa. Quaresma Decifrador. As Novelas Policiárias*, ed. por Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008: 315-343.

³² Peirce recorre mesmo aos termos «guessing», «flash» e «instinct» para caracterizar a capacidade de o ser humano escolher espontaneamente as melhores hipóteses. Cf. C. S. Peirce, *Collected Papers*,

minimizada, quando relacionamos os fragmentos teórico-críticos autónomos com os que surgem nas suas novelas. Quando se trata de narrativas policiais em geral, há que ter em conta que uma das suas singularidades reside no facto de elas bem cedo terem incorporado uma vertente auto-reflexiva e metaficcional, abrindo um amplo espaço para teorias sobre métodos de investigação e outras questões epistemológicas. Essa tendência ensaística tanto se presentifica num conto como «The Purloined Letter» (1842) como no fascinante romance de Kate Summerscale, *The Suspicions of Mr. Witcher. The Murder at Road Hill House* (2008), que tanto tem de ficcional como de documento e teoria sobre a investigação criminal. O que pretendo dizer é que quando atentamos na globalidade das «novelas policiárias» (e/ou fragmentos) de Pessoa, verificamos que as imagens dominantes do detective racional e da «arte de raciocinar» recuam face a outros traços aí presentes e inesperados: a atmosfera realista de algumas sequências, os entediantes inquéritos policiais, a investigação empírica, e, sobretudo, a atenção dada ao criminoso (teorias do crime, tipologia de criminosos, etc.). As novelas policiárias de Pessoa exibem de tal forma o seu interesse pelos comportamentos desviantes da dita *normalidade* (como o «génio, o louco e o assassino») que, quando foram publicadas no Brasil, surgiram sob o título *A Alma do Assassino*.

Em jeito de conclusão, poderemos dizer que nessa atracção pelo criminoso (pela incógnita da alma humana) ou pela tese de que «contra argumentos não há factos», *dictum* do detective Quaresma em «O Caso Vargas», também pelas «novelas policiárias» (já desconstrução do paradigma do policial da Golden Age), Pessoa se situa bem no âmago da nossa contemporaneidade.

Porto, 20 de Dezembro de 2012