

TRADIÇÕES E RUPTURAS NO GÊNERO POLICIAL

Prof. Doutor Celso Francisco Maduro Coelho

UNIVERSITAS

RESUMO

As principais tradições e rupturas existentes na historiografia das narrativas policiais são apresentadas neste artigo conforme algumas escolas nacionais do gênero e de acordo com os seguintes caracteres tipológicos: romance de enigma, romance negro e romance de suspense. Para referendar a argumentação, além de vários teóricos e críticos dessas tradições e rupturas, utiliza-se a opinião dos personagens do conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, autor brasileiro que, ao filiar-se a tradição do gênero policial, rompe com a mesma.

A obra inaugural do gênero policial, “Os crimes da rua Morgue”, foi lançada em 1841, na *Graham’s Magazine* de Filadélfia, por Edgar Allan Poe. Com a publicação desse conto e mais outros dois, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”, Poe estabeleceu as regras desse gênero e, mesmo tendo apenas escrito narrativas de enigma, deu margem para o surgimento dos outros tipos de narrativas: o romance negro e o romance de suspense. A esse respeito, Sandra Lúcia Reimão, em *O que é romance policial*, afirma:

*Edgar Allan Poe (1809-1849), o criador do romance policial, é também, além de criador do gênero, o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma. Estes atributos são possíveis porque se, ao criar o gênero policial, Poe dá margem a vários tipos de narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa policial de enigma ou romance de detetive. Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial.*¹

No entanto, a partir de sua criação, o romance de enigma, também chamado de romance policial clássico, dominou a narrativa policial. Somente em 1925, na revista *Black Mask*, surgiria o romance negro das mãos de Dashiell Hammett (1894-1961), o autor de *O falcão maltês*. Foi, nesse período, entre as duas grandes guerras, que a narrativa de enigma atingiu o seu apogeu, depois de quase cem anos de sucesso. Entre os seguidores de Poe, que contribuíram para essa tradição do policial clássico estão Conan Doyle (1859-1930), o criador do mais famoso detetive de todos os tempos, Sherlock Holmes; e, Agatha Christie (1891-1976), a dama do crime, de quem Hercule Poirot é o personagem mais conhecido. Além de outros, como Wilkie Collins (1824-1889), autor do primeiro romance policial inglês, *The Moonstone*, publicado em 1868; e Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), o criador do padre Brown.

Dos autores citados, Poe, Conan Doyle e Agatha Christie formam o eixo principal do romance de enigma. Alguns teóricos, porém, procuram destacar temperamentos nacionais. Segundo Thomas Narcejac, em seu ensaio “O romance policial”, a escola anglo-saxã enfatiza a investigação sobre o mistério, enquanto a escola francesa dá preferência ao mistério

sobre a investigação. E, assim, ele nos apresenta as duas categorias:

*Os anglo-saxões, de maneira geral, se interessam sobretudo pelas peripécias da investigação e pela peculiar partida de xadrez que joga o detetive. Os franceses, ao contrário, são mais sensíveis a tudo o que de romanesco e melodramático tem o romance policial: lugares, intriga, personagens, golpes de efeito e surpresas. Pode-se falar sem exagero de uma tradição anglo-saxã ilustrada por Poe, Conan Doyle e Chesterton, e de uma tradição francesa representada por Gaboriau, Maurice Leblanc e Simenon. O cavalheiro Dupin, Sherlock Holmes e o padre Brown são teóricos, raciocinadores, homens de gabinete. Lecocq, Arsenio Lupin e Maigret são homens de ação, intuitivos. Para os primeiros, o espírito da geometria; para os segundos, o espírito da agudeza. E enquanto o romance policial anglo-saxão evoluiu, como vamos ver, para a palavra cruzada, o romance policial francês tenderá melhor a se dissolver no relato naturalista. Por um lado, converte-se em jogo; por outro, transforma-se em drama.*²

Essa colocação é a princípio bastante discutível, pois como poderemos chamar de romance policial as obras da tradição francesa, se seus detetives se utilizam da intuição para descobrir os mistérios? Sabemos que o gênero policial não se caracteriza pela adivinhação, mas pela dedução lógica. Sabemos que o drama dos personagens é supérfluo, o que importa é a desenvoltura mental do investigador, que, ao final da narrativa, soluciona o enigma. Para Narcejac, contudo, o equilíbrio entre o racional e o irracional era indispensável à maturidade do gênero. E os escritores franceses, ao se mostrarem mais sensíveis ao drama, puderam enfatizar o mistério, elevando o suspense. Dessa maneira, seus detetives substituíram o espírito da geometria, baseado na precisão matemática; pelo espírito da agudeza, pautado na perspicácia. Por outro lado, os detetives da tradição anglo-saxã não vão primar pela sutileza de uma percepção aguda. Pelo contrário,

¹ REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*, p. 11.

² NARCEJAC, Thomas. “O romance policial”. In: GUBERN, Román, org. *La novela criminal*, p. 57. As citações dos ensaios “O romance policial”, de Thomas Narcejac, e “Sobre romance policial”, de Gilbert Keith Chesterton, retiradas do livro *La novela criminal*, foram traduzidas pelo próprio autor com a colaboração de Renato Cordeiro Gomes.

notabilizam-se por serem semelhantes a uma máquina de raciocinar. E, como consequência, a razão prevalece sobre o mistério, de tal maneira que o conjunto de pistas apresentadas no decurso da narrativa se transforma numa partida de xadrez, num jogo de palavras cruzadas. Assim, não é sem propósito que Thomas Narcejac, em parceria com Pierre Boileau, no livro *O romance policial*, lembra-nos os romances lidos por Madame Bovary, a personagem de Flaubert: “Só eram amores, amantes, damas perseguidas, que desmaiavam em pavilhões solitários, etc.”³ Para, logo em seguida, acrescentar:

*Pois bem, tudo isso é varrido. O romance policial avança, duro, viril, inteligente, forte em seus processos que lhe permitem explicar tudo. O que ele sabe dissipar é o vaporoso poético, a convenção literária, os claros-escuros do coração. Toda aparência enganosa desaparece diante do detetive.*⁴

O que sucede com o jovem romance policial, mesmo com aqueles da escola francesa, é que nele prevalece o método sobre a imaginação. A razão tem sempre a última palavra, e o mistério se apresenta apenas como réplica, traindo o melodrama. Na verdade, o gênero policial em seus primórdios reflete o pensamento de sua época, pautado na ciência positiva, que se acreditava capaz de explicar tudo, tanto os processos químicos do corpo quanto os mecanismos da mente. O Positivismo, enquanto teoria do saber, negava-se a admitir outra realidade que não fossem os fenômenos e a investigar outra coisa que não fossem as relações entre fatos. Por extensão, o jovem romance policial atinha-se ao dado e não saía nunca do dado, prendendo-se a uma sintaxe lógica, a uma doutrina da verificação, mesmo quando se propunha investigar as motivações psicológicas do criminoso. Desse modo, tanto o Positivismo quanto o gênero policial não reconheciam a imprevisibilidade do ser humano, que faz desse um mistério impenetrável.

É por causa dessa imprevisibilidade que Boileau e Narcejac afirmam: “A investigação poderá descobrir as pistas deixadas pelos criminosos; não poderá nunca, por não poder alcançar seus motivos, fazer a prova definitiva de sua culpabilidade.”⁵ O detetive do romance de enigma, entretanto, esforça-se por esclarecer o obscuro, atingindo o seu objetivo, descobrir a verdade, ou seja, “como” e “por quê” o assassino cometeu o crime. Da mesma maneira, o Positivismo se esforçara “em cobrir o fosso que a filosofia clássica tinha cavado entre a matéria e o espírito”⁶, levando certas correntes de pensamento a reduzir o espírito à matéria e concebendo o universo como igual a uma máquina para chegar à verdade.

No caso da literatura, é possível chegar a uma verdade final, pois o escritor, como nos afirma Narcejac em “O romance policial”, “pode começar pelo final, e depois, imaginar as peripécias do relato a partir da solução, claramente estabelecida, do mistério”⁷. Todavia esse procedimento vai contra o método científico que realiza esse mesmo caminho no

sentido oposto: do desconhecido ao conhecimento. Dessa forma, os autores de romance de enigma, que acreditavam não ser escritores de drama, pois criavam construções lógicas impecáveis, manejando argumentos e razões, em momento algum deixaram o campo do imaginário. Apenas simularam em seus textos, através do detetive, o método científico com suas induções, deduções, hipóteses e teorias, acrescentando uma grande dose de imaginação na medida em que os enigmas ficavam cada vez mais complicados. Não deixaram em nenhum instante de escrever ficção.

Apesar de valorizar os franceses por terem introduzido o drama na narrativa policial, Narcejac não deixa de fazer ressalvas. De Emile Gaboriau (1832-1873), autor de *L'affaire Lerouge*, diz que este intuiu, confusamente, que “o romance policial era unicamente uma obra de imaginação”⁸, “um romance contado de forma nova”⁹; e que “a converteu num melodrama visto por um juiz”¹⁰. A Maurice Leblanc (1864-1941), criador do famoso criminoso Arsène Lupin, só faz elogios, afirmando que este “inventou o *thriller* moderno”¹¹, pois renovou o imaginário popular do romance *noir* do final do século XVIII para os dias de hoje, justapondo as grandes cidades e trens de luxo aos castelos medievais, masmorras e cavernas; além de “rejuvenecer o romance de capa e espada”¹² dentro da tradição policial. Assim conseguiu associar o maravilhoso ao cotidiano de forma fascinante. Mas, quando fala de Simenon, Narcejac retoma as ressalvas. Para ele, Maigret, o detetive de Simenon, descobre o enigma não a partir do método de ação do criminoso, mas a partir da crise psicológica que deflagrou o crime. Ao deslocar as perguntas “como aconteceu?” e “por que motivos?” para “o que sentia o assassino?”, Simenon “substitui o maravilhoso pelo humano”¹³; o que, segundo Narcejac, “é a morte do gênero”¹⁴.

A escola anglo-saxã também é bastante criticada pelo autor de “O romance policial”. Começando por Poe, ele aponta para o excesso de lógica e a falta de drama, que levará o gênero à ruína. Sobre *The Moonstone*, de Wilkie Collins, diz tratar-se de um falso policial, pois justapõe uma história de amor e uma investigação, sem fundi-las. A respeito de Conan Doyle, Narcejac se mostra mais generoso e lembra que o autor, além de substituir a abstração de Dupin, o detetive de Poe, pela inteligência de Sherlock Holmes, humanizando o detetive, também consegue colocar o método como aliado do mistério. Assim, nos romances de Conan Doyle, a lógica “cria o maravilhoso e torna-o verossímil”¹⁵. E, de Chesterton, afirma que foi o mais original dos autores ingleses, pois padre Brown, seu detetive, desvenda os enigmas a partir de uma lógica baseada em uma metafísica e em uma demonologia, alcançando os aspectos mais profundos do imaginário. Segundo Narcejac, em Chesterton, “a verdade [...] é como a cara de Deus”¹⁶.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 60.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 61.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*, p.62.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 65.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 59.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

³ BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*, p. 25.

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 16.

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ NARCEJAC, Thomas, op. cit., p. 54.

Rubem Fonseca, no conto “Romance negro”, também aborda o tema das escolas do gênero. Billé, o mediador de um debate de escritores de romance policial, tematizado nessa narrativa, assim inicia a discussão:

“Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo esse ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, na escola americana, o Enigma é um pretexto para o crime. O crime, lado nefário, secreto e obscuro da natureza humana, é o essencial. O detetive americano despreza os valores da sociedade em que atua, seja ele um investigador privado, como Sam Spade ou Marlowe; seja um membro da força policial, como Hopkins; seja um paranóico obsessivo, fugitivo de um asilo de loucos, como Kramer, do Romance Negro, de Winner. A corrupção, a violência, a loucura são a norma. O que P. D. James tem a dizer sobre isso?”¹⁷

Como se pode observar, Billé divide as escolas da tradição policial em duas: a inglesa, inaugurada pelo americano Edgar Allan Poe, em 1841; e a americana, iniciada pelo também americano Dashiell Hammett, em 1925. Ele não menciona a existência de uma escola francesa. E, quando pergunta a Peter Winner, um dos escritores do debate, se “não existem outras escolas de romance negro além da inglesa e da americana”¹⁸, este responde:

“Não quero aqui expor novamente o que disse sobre a inexistência de uma tradição francesa de roman noir. Dois americanos, Poe e Hammett, estabeleceram, em épocas distintas, as características modernas desse gênero literário, mas dou a vocês, franceses, a honra de serem os principais exegetas, os hermeneutas do gênero. [...]”¹⁹

Entretanto, quem responde à pergunta é John Landers, o irmão gêmeo de Peter Winner, que o havia assassinado e tomado o seu lugar dois anos antes, às vésperas do mesmo debate de escritores. Na época, Peter Winner se preparava para provocar os franceses. John Landers narra à sua esposa o que seu irmão pretendia fazer e que ele mesmo colocou em prática no último festival de romance negro:

“Winner iria indagar, no festival, desafiando, por que não haveria surgido, no roman noir, uma corrente francesa, com peculiaridades próprias e com importância idêntica às correntes de língua inglesa? Afinal as Memórias, do francês François Vidocq, de 1828, anteriores portanto ao livro de Poe, só não haviam inaugurado o gênero por não serem uma obra de ficção; e o primeiro seguidor notável (efeito Baudelaire?) de Poe foi o também francês Émile Gaboriau, com O caso

Lerouge. ‘Por que’, Winner tornou-se ainda mais enfático ao fazer esta pergunta, ‘por que o famoso detetive Lecoq, criado por Gaboriau, não deixou uma boa descendência? Reconheço’, continuou, ‘que os franceses, conquanto medíocres praticantes do gênero - Simenon é uma exceção não muito brilhante -, são inteligentes exegetas e entusiasmados consumidores; eles decidem quem faz, ou não, parte do clube. [...]’²⁰

Apesar de ter motivos pessoais para provocar os franceses, Peter Winner não se propõe a levantar a questão gratuitamente, pois como reconhece John Landers a “resposta não era tão fácil de responder quanto parecia”²¹. O que ocorre nesse conto, assim como em muitos textos teóricos, é o não reconhecimento das tentativas francesas de introduzirem o drama na narrativa policial. Isto acontece, muito provavelmente, porque o “lado nefário, secreto e obscuro da natureza humana”²² adequado ao romance policial estava longe de ser aquele introduzido por Gaboriau, onde percebemos a influência do romance-folhetim, com seus “amores, amantes e damas perseguidas, que desmaiavam em pavilhões”²³.

Ernest Mandel, por sua vez, apresenta uma outra explicação no livro *Delícias do crime* para essa mesma questão. Segundo sua análise marxista do romance policial, os escritores franceses não puderam facilmente “criminalizar o conflito de classes ou subordiná-lo a conflitos individuais”²⁴, como fizeram os autores anglo-saxões. Ao contrário da Inglaterra e dos Estados Unidos, onde a ideologia burguesa não convivia com a presença marcante dos conceitos de luta de classes; na França, os autores não podiam “identificar o proletariado rebelde com as ‘classes criminosas’”²⁵, pois “as classes médias baixas e os trabalhadores letrados, que perfaziam a massa leitora do romance policial certamente não aceitariam tais idéias após as experiências como a revolução de 1848 e a Comuna de Paris”²⁶.

No entanto, Mandel não deixa de diferenciar as tradições inglesa e americana. Para ele, o romance policial se modifica com a transferência do centro do mundo capitalista a partir da Primeira Guerra, durante o estabelecimento da hegemonia americana. Enquanto, na Inglaterra, o capitalismo estava associado a um Estado supostamente consolidado, que preservava antigas relações de hierarquia entre os cidadãos, o romance policial, mais precisamente o romance de enigma, reproduziu essa impressão de estabilidade, empurrando para a periferia da sociedade a violência. Já nos Estados Unidos, o cenário era bastante distinto. O Estado americano não era reverenciado pela burguesia, e os valores sociais não estavam suficientemente interiorizados pela população ou sedimentados por um longo processo histórico como o inglês. Assim, o romance policial americano, o chamado romance negro, surgiu nesse contexto, onde “a corrupção, a violência e o crime

²⁰ Idem, ibidem, p. 162.

²¹ Idem, ibidem, p. 161.

²² Idem, ibidem, p. 150.

²³ BOILEAU-NARCEJAC, op. cit., p. 25.

²⁴ MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*, p. 76.

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ FONSECA, Rubem. “O romance negro”. In: *Romance negro e outras histórias*, p. 150.

¹⁸ Idem, ibidem, pp. 150 e 151.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 151.

encontravam-se em evidência, não apenas na periferia da sociedade [...], mas no seu próprio âmago”²⁷.

Tanto num caso como no outro, Mandel faz ver que o romance policial é um produto da sociedade burguesa e reafirma os seus valores. Segundo ele, nesse gênero literário, ocorre a coisificação da morte, que “equivale à troca da preocupação com o destino humano pela preocupação com o crime”²⁸. Assim sublinha o autor:

*[...] a morte no romance policial não é tratada como um destino dos homens ou uma tragédia, e sim como objeto de indagação. Não é vivida, sofrida, temida ou combatida, mas torna-se um cadáver a ser dissecado, algo a ser analisado.*²⁹

Não há dúvidas: no romance de enigma, o cadáver é colocado em cena apenas para que possamos ter um mistério. O enfoque dessa narrativa se limita a uma questão de segurança. E, no romance negro, é também a segurança pessoal que está em pauta. Não existe uma preocupação trágica com a morte, o que leva a sua coisificação. Em Dashiell Hammett e no seu seguidor, Raymond Chandler (1896-1959), ainda assistimos o desenrolar de um drama existencial protagonizado pelo detetive, mas, a partir deles, o romance negro passa a explorar cada vez mais as seqüências violentas e as mortes espetaculares, transformando-se em *thriller*, uma narrativa para fazer medo. Se, de um lado, Hammett foi chamado pelo senador Joseph MacCarthy para depor no Comitê de Atividades Anti-Americanas, o que mostra o potencial crítico contido na literatura *noire*; de outro, o romance negro perdeu-se em pancadarias, conquistando o cinema com sua linguagem figurativa, onde se reencontrou com a ideologia burguesa.

De qualquer maneira, é mais fácil para Mandel mostrar a presença da ideologia burguesa no romance de enigma do que no romance negro. Isto fica perceptível nesta passagem de *Delícias do crime*, no qual as características apontadas pelo autor se referem quase que exclusivamente ao romance de enigma, começando pela designação do gênero:

*Mesmo assim, a ideologia comum do romance policial original e clássico na Inglaterra, Estados Unidos e países continentais europeus permanece essencialmente burguesa. Morte coisificada, detecção criminal formalizada, aceita nos tribunais de justiça, que operam segundo regras estritamente definidas; a perseguição do criminoso pelo herói descrita como uma ba-talha de cérebros; seres humanos reduzidos à “pura” inteligência analí-tica; racionalidade parcialmente fragmentada elevada ao status de um absoluto princípio diretor do comportamento humano; conflitos individuais empregados como substituto generalizado para conflitos entre grupos e camadas sociais - tudo isto é ideologia burguesa **par excellence**, uma sín-tese impressionante de alienação humana dentro da sociedade burguesa.*³⁰

Das características acima, apenas a morte coisificada pertence ao romance negro. Todas, sem exceção, constituem o romance de enigma, cuja narrativa se constrói a partir de uma investigação formal do crime, realizada por um detetive comparável a uma máquina de raciocinar. Nem o maniqueísmo entre o bem e o mal aparece no romance negro, pois a violência sendo generalizada, estando presente em toda sociedade, não permite separar bons e maus, classes dominantes boas e classes dominadas más. Nesse sentido, o viés desenvolvido por Narcejac, na análise do policial, parece mais pertinente para a nossa argumentação. Este autor, ao contrário de Mandel, enfatiza a importância do romance negro ao eleger o medo como seu principal constituinte, pois, ao fazê-lo, seus escritores liberaram a força mais original do gênero, abrindo espaço para o romance de suspense e sua tragicidade. Assim discorre Narcejac sobre esta questão:

*Pode se dizer que suprimindo o maravilhoso lógico, o romance policial negro liberou o ingrediente popular, que é o elemento literário autêntico do romance policial clássico. Romance popular em estado bruto, que pode desenvolver-se no sentido do melodrama, mas que pode dirigir-se também para os caminhos do romance realista e social.*³¹

Narcejac ainda acrescenta que os melhores autores americanos não são aqueles que tendiam ao melodramático, como os franceses, mas aqueles que ousavam pintar a força dos personagens e ambientes, descrevendo o grotesco e a sordidez. Chega a dizer que o romance negro se aproxima mais do romance policial autêntico (leia-se: romance de suspense), do que o romance de enigma. E, para além dos elogios feitos a Maurice Leblanc, por ter renovado o romance *noir* do século XVIII e inventado o *thriller* moderno, admite que temos, a partir de Dashiell Hammett, “ao menos em aparência, uma nova concepção do romance policial”³². Para um teórico contrário à divisão do gênero policial em tipos, essa afirmação é bastante relevante. Narcejac, simplesmente, confirma o avanço realizado pelos americanos ao enfatizarem a violência do ato criminoso. Já o personagem Peter Winner, de Rubem Fonseca, não chega a fazer um juízo de valor sobre as duas escolas. Para ele, a escola americana não é melhor do que a inglesa e nem o contrário. Diz ele a John Landers:

“Menciono, querido amigo, com certo constrangimento”, continuou Winner, ‘essa opinião pessoal sobre o meu trabalho, algo que detesto fazer, para poder referir-me a um artigo que li não me lembro onde, em que o crítico afirmava que meus primeiros livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos de romance negro, ao contrário dos escritos por certos autores ingleses, acusados pelo crítico de fazerem literature d’evasion; do meu ponto de vista os integrantes da escola inglesa fazem algo que pode ser melhor definido como littérature d’énigme, direi isso, quando chegar a Grenoble.’”³³

²⁷ Idem, ibidem, p. 79.

²⁸ Idem, ibidem, p. 73.

²⁹ Idem, ibidem, p. 73.

³⁰ Idem, ibidem, p. 80.

³¹ NARCEJAC, Thomas, op. cit., p. 73.

³² Idem, ibidem, p. 71.

³³ FONSECA, Rubem, op. cit., p. 164.

Como se pode observar, essa afirmação de Peter Winner termina por reproduzir a classificação com a qual, desde o princípio, estamos trabalhando: aquela que apresenta os ingleses como os principais mestres do romance de enigma e os americanos como os principais autores de romance negro. E, retirando-se algumas afirmações díspares, as opiniões dos personagens de Fonseca coincidem com as categorias de Narcejac. Os ingleses, seguidores de Poe, vão valorizar o método. Os personagens e suas motivações estão presentes na narrativa em função da lógica que soluciona o enigma. Por isto, o romance se transforma em jogo. Já os americanos, seguidores de Hammett, vão valorizar o horror. O enigma passa a ser algo secundário, muitas vezes um pretexto para revelar uma outra verdade: a corrupção e a violência presentes na sociedade contemporânea.

Por esse viés, poderíamos dizer que o romance negro se apresenta como uma metáfora do mundo, pois representa uma realidade que não se limita ao submundo do crime, mas está presente em todos os setores da sociedade; enquanto o romance de enigma mantém uma relação metonímica com o mundo, utilizando certos atributos positivos da modernidade, como razão e justiça, e esquecendo o lado obscuro da natureza humana. Dessa maneira, é possível compreender por que os integrantes da escola inglesa são acusados de fazer literatura de evasão. Ao mostrar um detetive perfeito que sempre desvenda os mistérios, como se o real sempre fosse apreensível, o romance de enigma desfigura a realidade, onde as pessoas são falíveis; e a distorce ainda mais, quando elimina do mundo representado o vício, que aparece apenas para que a virtude, ao lado do bem, possa triunfar. Entretanto, a esse respeito, John Landers, o personagem do referido conto de Rubem Fonseca, desenvolve o seguinte raciocínio:

[...] toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada “de evasão”. Diferente, porém, da evasão sedativa ou alienante da música. Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se, nietzchianamente, da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos estreitos limites da realidade dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação.³⁴

A partir desse ponto de vista, a questão ganha outro sentido. Não importa se o discurso é metafórico ou metonímico. De qualquer maneira, a representação sempre se afasta da realidade. Seja o romance de enigma, cujos três primeiros contos, escritos por Poe, se baseiam em crimes reais. Ou seja o romance negro, que não exclui o lado execrável da existência. Tanto um como o outro não conseguem reproduzir a realidade do assassinato. Os indícios de violência na casa da rua Morgue não dizem o horror pelo qual passaram as vítimas reais retratadas no conto de Poe. Nem as descrições mais detalhadas de tortura, presentes na literatura *noire*, são capazes de transmitir ao leitor a dor ou o pavor que uma pessoa pode sentir. O discurso literário, ao invés de se aproximar da morte representada pelo cadáver, ronda o corpo deixado pelo criminoso, proliferando em signos que jamais tocam a coisa em

si, a matéria putrefata e pestilenta. O romance de enigma pode dar uma vestimenta civilizada ao morto, enquanto o romance negro expõe todas as feridas, fica sempre algo por dizer, pois a vítima já não pode falar. E, mesmo que pudesse, com que palavras iria se expressar?

É, justamente, essa impossibilidade de refletir a realidade, que o romance de suspense tematiza. Mas isto só é possível porque há um deslocamento do centro de perspectiva. No romance de suspense, a narrativa é contada a partir do ponto de vista da vítima. Não temos mais um detetive que, cerebrinamente, como um *Deus ex machina*, reconstitui a cena do crime após o ato criminoso. Pelo contrário, a vítima é uma personagem *em situação*. Não está em xeque apenas a sua capacidade analítica, mas sua própria vida. Dessa maneira, o romance de suspense associa o elemento lógico do romance de enigma ao imponderável de uma história narrada no presente, onde tudo pode acontecer ao protagonista, qual num romance negro. No entanto, a razão não se sobrepõe ao mistério, pois “a lógica titubeante da vítima é impotente ante a lógica subterrânea e implacável da intriga”³⁵. E, assim, como nos faz ver Narcejac: “O *suspense* marca o delicado ponto de equilíbrio entre o irracional e o racional, de tal modo que o inocente morre pensando: ‘Um pouco mais e compreenderia!’”³⁶

BIBLIOGRAFIA

- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- FONSECA, Rubem. “Romance negro”. In: ----- . *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- GUBERN, Román, org. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial” In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

³⁴ Idem , ibidem, pp. 186 e 187.

³⁵ NARCEJAC, Thomas, op. cit., p. 78.

³⁶ Idem, ibidem, pp. 77 e 78.