

Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas

por Adriana Freitas¹

Em sua *Teoria do romance*, Lukács (2000) estuda a perda do sentido imanente em que se baseava a epopéia helênica e o aparecimento do romance como forma artística da fragmentária era moderna. Quando os laços que vinculavam o herói à comunidade perdem sua condição de essência inquestionável e o indivíduo faz emergir sua subjetividade problemática, estavam dadas as condições para a solidão do homem moderno que vai estruturar, ainda para Lukács, o próprio romance como uma das configurações históricas da arte. Também Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio “O narrador” (1975), atesta o declínio da palavra narrativa na sociedade moderna, vinculando-o à crise de um tipo de experiência partilhada que dá lugar à solidão e à melancolia, característicos do sujeito moderno.

Se tais transformações e suas conseqüências já não eram, por si sós, superficiais, a vivência presente se faz acompanhar de outras tantas mudanças que, quer vistas como uma continuidade dos dilemas modernos ou como uma forma de superação destes, imprimem sentidos e aprofundam problemas que fazem o homem contemporâneo questionar a própria sobrevivência da palavra literária em nossos dias, dominados pela mídia, pela informação de consumo imediato, pelas redes planetárias de computadores.

Mesmo não tendo por objetivo tomar a cargo esse debate por inteiro, é possível identificar, “mapear” quais formas específicas a literatura – particularmente a palavra narrativa, em foco para um número expressivo dos teóricos que tratam da contemporaneidade – tem assumido em suas contemporâneas modalidades de permanência e, com isso, ensaiar algumas perspectivas que ajudem a entender melhor o problema. Com o inegável predomínio da cultura urbana e industrializada na construção da experiência social de grande parte da humanidade na era moderna, o flerte da palavra artística com os

¹ Professora do Instituto de Aplicação da UERJ.

chamados gêneros da cultura de massa afirma-se como um fenômeno que, se não é estritamente novo, assume *status* próprio e aponta um importante ângulo para a discussão.

De fato, se dadas modalidades de escrita proliferaram ou se consolidaram na lógica do mercado, do consumo, é fato também que a apropriação desses gêneros por artistas e intelectuais da envergadura de Umberto Eco – que alia erudição a cultura de massa no singular romance *O nome da rosa* – sugere algo mais do que rendição ao mercado. E é justamente o arquétipo narrativo do romance de Eco, o romance policial, um objeto privilegiado para investigar as relações da literatura e da cultura com a vida urbana e com os tempos contemporâneos. Nessa modalidade de narrativa, talvez como em nenhum outro conjunto específico de formas literárias, a subjetividade problemática do homem e a feição fragmentária da *urbe* se encontram, se alimentam e se completam.

As origens do gênero: cientificismo e ambiência urbana

O romance policial, em sua origem, está intimamente relacionado ao romance de aventuras, como afirma Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p.2), principal estudioso do gênero no Brasil. Nesse, assinala-se a constante luta entre forças antagônicas, expressando o bem e o mal. Naquele, observa-se a reincidência de dois elementos centrais: o criminoso, representando o mal, e o detetive, o bem.

O que possibilitou a delimitação do que hoje se denomina romance policial, foi a ênfase positivista no raciocínio e na lógica, e seu conseqüente emprego no desvelamento dos mistérios. Apesar das incursões esparsas de outros autores no gênero em questão, pode-se afirmar que Edgar Allan Poe foi o precursor das histórias policiais, pois a intenção de desemaranhar, de usar o método analítico com o objetivo de desconstruir um enigma já aparecia explicitamente em sua obra. Em “Os crimes da rua Morgue”, uma das obras mais conhecidas do autor, o narrador assim inicia a história:

As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são

sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. (POE, 1981, p.50)

O temor frente ao desconhecido e o espanto produzido pela resolução de um enigma são traços das narrativas policiais pertinentes, portanto, à própria psicologia humana, conforme atesta o fato, já por muitos apontado, de que essa configuração narrativa está, em germe, em todas as investigações racionalmente conduzidas. É a ficção utilizando-se da razão para extrair prazer: o enigma vira crime e o cientista, detetive. Assim, Edgar Allan Poe trabalhou ficcionalmente, dando a forma literária do conto policial a uma inclinação humana já presente, por exemplo, em Édipo. A raiz profunda, metafísica, dessa narrativa é possível que resida na necessidade humana de eliminar o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma dada questão.

A par do impulso da lógica, o surgimento de determinadas circunstâncias possibilitou a sedimentação do romance policial. Trata-se sobretudo do aparecimento de uma civilização urbana, atrelada, é claro, à industrialização; à criação da polícia; à existência ascendente de criminosos; ao desenvolvimento de um público consumidor de jornais, em que os crimes eram divulgados; ao surgimento do folhetim como gênero e às influências do Positivismo, claramente presente na análise lógica desenvolvida, por exemplo, em “Os crimes da rua Morgue”.

Partindo da premissa positivista de que o homem é objeto da ciência, um crime passou a ser estudado através da utilização do mesmo método de observação e análise. Desse modo, cientistas e detetives de um lado, índices materiais e psicológicos de outro, misturam-se nas trilhas analíticas. A influência do behaviorismo, por exemplo, é bastante clara no comportamento do detetive Dupin² que possui um domínio explícito dos processos da ciência, ao contrário de Édipo – considerado pela crítica como primeiro detetive ficcional.

² Detetive das narrativas policiais de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe aplicou tal técnica de raciocínio à ficção, estabelecendo múltiplas combinações de elementos que, desde então, passaram a ser as peças mestras do surgente conto policial: um crime misterioso, o detetive, a investigação. Em “Os crimes da rua Morgue” há esses elementos fundamentais, recheados de muita violência, sutilezas psicológicas e suspense, o que garante um indubitável sucesso de público e, de certa forma, ajuda a marcar um certo lugar marginal para esse gênero literário nas discussões acerca dos fenômenos de cultura.

Muitas ainda, e diversas, são as interlocuções desse gênero com as tendências de seu tempo presente e com o espaço da cidade. Francis Lacassin (*apud* BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.20), por exemplo, afirma que Poe teve como fonte Voltaire, Vidocq, Campanella, Lavater e Laplace entre outros, com clara influência francesa. Da mesma forma, evidencia-se a ambientação urbana das narrativas policiais. Nessa combinação, Poe tanto escolheu Paris como cenário para três histórias – “Os crimes da rua Morgue”, “A carta roubada”, “O mistério de Marie Roget”, quanto acentuou procedimentos do método científico na composição literária, conforme claramente exposto em “La genèse d’un poème”.

Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto de composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático. (*apud* BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.21)

O que Edgar Allan Poe ressalta é, pois, a supremacia da lógica, da racionalidade sobre a inspiração. Além disso, o desfecho de cada história era pensado *a priori*, para que o encadeamento fosse perfeito, para que cada incidente caminhasse em direção ao desfecho previsto. A reflexão deve predominar sobre a ação e o final planejado precisa surpreender o leitor.

No tocante ao gênero policial, além da técnica de, antes de iniciar a narrativa, elaborar a conclusão, Edgar Allan Poe destaca que é fundamental que se faça uma consideração prévia acerca do efeito que o escritor deseja extrair do romance em questão. A resposta deve ser clara e objetiva: **medo**. Este é o propósito primeiro do romance policial e, para tal empreendimento, lança-se mão do mistério e de cenas de horror, numa forma de

experimentação que se iria consolidar mais tarde, embora com formato diferente, no chamado “romance de tese” naturalista.

Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre o leitor e narrador; o mundo com seu caráter ainda selvagem e ameaçador (por mais contraditoriamente urbano e racionalizado que possa parecer) é, dessa feita, uma fonte fundamental de inspiração literária. O romance policial é permeado por esses vários elementos advindos do contato do homem com o outro e com o desconhecido – medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação, que são dosados de acordo com os autores e as épocas.

Um exemplo marcante da utilização destes elementos certamente pode ser observado em “Os crimes da rua Morgue”: um crime bárbaro, selvagem e cometido numa sala que estava fechada por dentro. O mistério parece indecifrável; porém, o desfecho previamente estabelecido possibilitou que a narrativa fosse desfazendo o novelo com verossimilhança e lógica. O assassino era um orangotango; sendo assim, a narrativa pôde trabalhar com índices misteriosos e impróprios ao ser humano, acentuando o mistério, o horror e produzindo o medo esperado.

Edgar Allan Poe, nesse mesmo conto, busca a verossimilhança por meio de uma narrativa objetiva, mas, ao mesmo tempo, lança o leitor no universo ficcional omitindo parcialmente datas, nomes de ruas e de personagens, criando um clima de mistério. No romance de enigma, após mergulhar num mistério supostamente insolúvel, o leitor nutre a crença de que o detetive solucionará o caso. Assim, é comum, nas histórias de enigma, que o narrador seja um parceiro, um auxiliar do detetive, para que narrador e leitor possam fazer todo percurso investigativo lado a lado e, no desfecho, tudo seja elucidado.

O romance policial clássico busca a mais completa verossimilhança. Trabalha prioritariamente com índices materiais, renegando os psicológicos: dissipa o imaginário, o poético, tentando deixar de lado as instabilidades do coração em prol do exercício racional.

Em geral, o narrador apresenta o caso inserindo na história uma dose tal de terror que paralisa a reflexão e o leitor fica ansioso, pedindo ajuda, visto que sozinho se sente incapaz de solucionar o mistério. Neste momento, o detetive entra em cena com o objetivo de resgatar a “verdade”. A partir de então, o leitor prende-se à narrativa pela curiosidade

que ela proporciona, sempre na expectativa de que haja um desfecho satisfatório. Assim, pode-se fazer o seguinte paralelo: no plano do enunciado, o detetive busca resolver o caso, ao mesmo tempo em que, no da enunciação, o narrador vai tecendo a narração.

Esta curiosidade suscitada é muito diferente daquela já vista no romance romântico, pois aqui, no romance policial, ela se alia ao medo, artisticamente modulado.

Nesses termos, o detetive vira uma espécie de herói e o público passa a desejar que ele reapareça em outras narrativas. A matriz das séries contemporâneas é, então, o romance policial. E. C. Doyle, por exemplo, precisou ressuscitar Sherlock Holmes para atender às exigências do público (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.27). Esta sensível inclinação ao sucesso possibilitou a exploração comercial do romance policial em grande escala. O gênero habilmente trabalhado por Edgar Allan Poe vulgariza-se e passa a ser escravo das regras de mercado, em que o que vale não é a escrita, mas sim a invenção da história.

Várias poderiam ser as associações entre o extraordinário desenvolvimento do método científico e o crescimento das cidades, mas, no tocante à narrativa policial, é possível ir mais além: pode-se afirmar que a própria existência do espaço urbano, tal como o conhecemos na modernidade, assume papel decisivo. De fato, Walter Benjamin (1989), a propósito das narrativas de Poe, identifica a cidade, a multidão e a massa como elementos que possibilitam o anonimato, a proteção do criminoso.

As mezinhas calmantes que os fisiologistas punham à venda logo foram ultrapassadas. Por outro lado, à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas parece que de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que [...] é destacada num relatório policial: 'É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém.' Aqui a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (BENJAMIN, 1989, p.38)

A reflexão de Benjamin, que parece genialmente antever a atual explosão da criminalidade nos grandes centros urbanos, pode, com muita pertinência ser aplicada à análise da dita revalorização do romance policial. Tamanho destaque mereceriam as formas de existência do homem nas cidades – para o crítico alemão, verdadeiras ruínas modernas aprisionadas pelo senso da mercadoria – que, a propósito da vida urbana e da presença marcante da multidão, Benjamin aproximaria ainda Poe, Marx e Engels na caracterização do fenômeno da massificação nas grandes cidades, privilegiando um objeto de análise que ainda hoje ocupa boa parte do debate intelectual:

Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar ao início do fim, sem se encontrar o mais ínfimo sinal que permite inferir a proximidade do campo, é algo realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas o sacrifício que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas [...] só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização [...] O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. [...] Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnante e ofensivo quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo (ENGELS *apud* BENJAMIN, 1989, p.54).

Engels assim registrou o que era, para ele, a vida em Londres na segunda metade do século XIX. O mesmo, ou quase o mesmo, poder-se-ia dizer de qualquer metrópole contemporânea. Não parece, de fato, fruto do acaso serem Rio de Janeiro e São Paulo as cidades que estão no centro do ressurgimento do romance policial entre nós.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ e outros. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. **Obras escolhidas**, volume III. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades-Ed.34, 2000.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaio**. Tradução e organização: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.