

A HISTÓRIA OCULTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRATIVA POLICIAL

Gregório Foganholi Dantas¹

Resumo: O presente artigo pretende descrever as transformações da narrativa policial, desde sua origem até o estabelecimento da narrativa policial pós-modernista. Desde o século XIX, a narrativa policial é geralmente considerada um exercício de lógica. No século XX, porém, ela tomou dois caminhos diferentes: por um lado, na época de ouro do policial inglês, enfatiza-se seu caráter lúdico e escapista; do outro, a ficção *noir* pretende ser mais realista. Nos tempos atuais, a figura do detetive é uma adequada metáfora para o papel do leitor e do escritor, na medida em que representa questões fundamentais para a ficção narrativa contemporânea: a identidade, a intertextualidade ostensiva e, sobretudo, a metaficção.

Palavras-chave: Narrativa policial. Pós-modernismo. Metaficção.

Sherlock Holmes era eu, naquele mesmo momento, empenhado em retrair e recompor eventos remotos dos quais nada sabia anteriormente, em casa, fechado, talvez até (verificando todas aquelas páginas) em um sótão. Ele também, como eu, imóvel e isolado do mundo, a decifrar puros signos. Ele conseguia então fazer reemergir o que fora removido. Conseguiria eu também? Pelo menos tinha um modelo.

Umberto Eco

Todorov nos ensina, em sua tipologia do romance policial, que a noção de gêneros literários, muito adequada ao classicismo, é normalmente tratada em termos pejorativos por nossa cultura pós-romântica; afinal, “a grande obra de certa forma cria um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras do gênero válidas até então” (TODOROV, 2003, p. 64). Deste modo, *A cartuxa de Parma* não seria apenas um romance francês do século XIX, mas um “romance stenhaliano”, “gênero” narrativo criado por essa obra e por outras que a seguiriam. Há, porém, segundo Todorov,

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp (2009). Professor Adjunto III de Literatura da Universidade Federal da Grande Dourados. O presente artigo foi redigido durante o pós-doutorado realizado na Universidade de Coimbra, em 2014. A pesquisa foi financiada pela CAPES, sob o processo n. 1647-14-8.

um campo em que felizmente essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. Geralmente, a obra-prima literária não se encaixa em nenhum gênero, a não ser em seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser “embelezar” o romance policial, faz “literatura” e não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma (TODOROV, 2003, p. 65).

A distinção entre o que seja a “grande” arte e a “popular” pode soar antipática nos dias de hoje, em que a correção política tanto influencia os juízos acadêmicos. Além disso, a pós-modernidade tratou de consolidar, como dado constitutivo de nossa cultura, a “contaminação” entre o que seja cultura pop e erudita. É preciso, portanto, pensar essa distinção com cuidado, sem tomar como pressuposto evidente uma suposta superioridade da arte erudita sobre a popular, nem deixar de considerar as especificidades de cada forma.

A narrativa policial (seja conto, novela ou romance) é uma das formas mais bem acabadas e mais perenes da cultura de massa. Ainda assim, é tratada usualmente como um gênero “menor”, ou mera literatura descartável de entretenimento. W. H. Auden, por exemplo, ainda que confessasse serem as histórias policiais, “um vício semelhante ao tabaco e ao álcool”, não as considerava obras de arte (In: SAMPAIO; VILAS-BOAS, 2012, p. 45). O que não o impediu de dedicar um longo e interessante ensaio sobre o gênero, em que defende a literatura de escapismo, como a realizada por Conan Doyle e Chesterton. Outros autores, porém, como Raymond Chandler, reivindicam para o policial um lugar central na concepção de uma narrativa de recorte realista, em que o crime revela-se parte de um mundo do qual a corrupção, o medo e a crueldade são elementos constitutivos. Para o autor de *The big sleep*, as histórias a que Auden se refere “não resultam intelectualmente como problemas e, artisticamente, o resultado não é ficção. São demasiado elaboradas e têm em muito pouca coisa o que se passa no mundo” (In: SAMPAIO; VILAS-BOAS, 2012, p. 68).

Tratam-se de duas concepções diferentes de literatura, duas funções diferentes para o policial. Ambos concordam que a narrativa de detetive pode ser escapista e artificiosa. A diferença é que, para Auden, esse escapismo realiza uma fantasia de ordem e inocência à qual é legítimo se entregar. Defendido por escritoras como Dorothy Sayers e P. D. James, esse ponto de vista apresenta algo de confortável, na medida em

que, cerceando o policial ao âmbito do entretenimento mais simples, perdoa-lhe falhas, inverossimilhanças e clichês, como que o autorizando a cometer os pecados a que a literatura dita séria não se permitiria. Já para Chandler, o conceito de evasão não se coloca, já que, em certa medida, toda literatura é evasiva; o que há são bons e maus livros, escritos com maior ou menor qualidade, sejam quais forem seus temas. Chandler não previa, porém, que o estilo literário a que se dedicou, o *noir*, também se tornaria, em muito pouco tempo, tão sujeito à caricatura e aos artifícios quanto as histórias de assassinos perfumados que criticava.

Mera evasão ou não, o fato é que o policial, em qualquer uma de suas formas, se define na relação muitas vezes tensa entre a submissão às regras que constituem o gênero e a sua subversão. Segundo Bertolt Brecht, “a originalidade está noutra lugar”, na medida em “o facto de uma das características do policial se encontrar na variação a partir de elementos mais ou menos fixos é o que confere dignidade estética ao gênero no seu conjunto” (In: SAMPAIO; VILAS-BOAS, 2012, p. 76). Como outros gêneros literários mais sofisticados, completa.

Nesse sentido, toda narrativa policial dialoga com a tradição que a sucede. Ora, sabe-se que essa é uma verdade que pode ser dita sobre qualquer literatura: a questão é até que ponto deve-se mostrar as marcas dessa influência. O policial é um gênero em que o intertexto é particularmente valorizado, pois cada narrativa está se colocando frente a um rigoroso julgamento do leitor, a propósito de sua inserção nos modelos da tradição.

Em sentido amplo, poderia-se dizer que uma narrativa policial é aquela em que se narra a história de um crime. Pouco funcional, tal definição abarcaria obras bastante distantes do policial, como “O assassinato”, de Tchekhov ou “A cartomante”, de Machado de Assis, além de não considerar as especificidades que fizeram do gênero uma forma tão recorrente na literatura contemporânea: a narrativa policial é sempre uma história de investigação e, portanto, de um detetive. A romancista P. D. James propõe a seguinte distinção:

[A história de detetive] se distingue tanto do romance padrão como dos romances de crime em geral por sua estrutura altamente organizada e suas convenções estabelecidas. O que esperamos é um crime central misterioso, geralmente um assassinato; um círculo fechado de suspeitos, cada um com motivo, meios e oportunidade de cometer o crime; um detetive, amador ou

profissional, que entra em cena como uma divindade vingadora para resolver tudo; e, no fim do livro, uma solução a que o leitor deveria ser capaz de chegar por dedução lógica das pistas inseridas no romance com astúcia enganosa, mas indispensável honestidade (JAMES, 2012, p. 15).

Tal definição, ao contrário da anterior, é por demais específica, e se refere mais precisamente ao modelo bastante fechado das histórias da chamada “Era de ouro” do policial inglês, que floresceu sobretudo no período do entreguerras. Se possui a vantagem de excluir as histórias de espionagem ou muitos dos chamados *thrillers* de ação que abundam na indústria cultural, e de enfatizar o caráter mais importante do policial, o processo investigativo, a definição de James exclui uma vertente das mais prolíficas dos últimos 100 anos, o romance *noir*.

A narrativa policial, como a entendo — e que tomo como sinônimo de narrativa de detetive — consiste na investigação de um crime, como um desafio intelectual, por parte de um detetive e, por extensão, do leitor. Assim, incluo no meu campo de interesses desde as narrativas policiais mais clássicas, como as de Agatha Christie, até narrativas contemporâneas de tom mais paródico, como as de Dennis Lehane, ou social, como algumas das narrativas de George Pelecanos, descendentes diretas do *noir* norte-americano. Grosso modo, e ignorando as muitas subdivisões do gênero propostas pela crítica — *crime novel*, *detective novel*, *mystery novel*, *clue puzzle* — pode-se afirmar que há dois modelos predominantes do policial: a narrativa de enigma e o *noir*, conforme veremos adiante.

As origens desse modelo narrativo são tão antigas quanto a literatura, e podem ser encontradas, segundo muitos teóricos, na forma simples da adivinha (cf. JOLLES) ou no *Édipo Rei*, de Sófocles (427 a. C.). O escritor argentino Rodolfo Walsh chega a afirmar que “as primeiras narrativas policiais bem características são bíblicas” (WALSH, 2011, p. 221), e e que elementos detetivescos poderiam ser encontrados em certos episódios da Eneida, em contos medievais, em um episódio do Quixote (em que Sancho Pança descobre o ardil de um farsante) e no *Zadig* de Voltaire (1749). É preciso salientar, porém, que não se tratam, exatamente, de narrativas policiais em seu sentido estrito. Como bem argumenta Maria de Lurdes Sampaio, há certo “intento de legitimação” do gênero, promovido sobretudo por críticos “enciclopedistas”, que trata de desenhar-lhe uma “pré-história prestigiante e inserida na tradição literária ocidental” (SAMPAIO, 2007, p. 11). Mais comum, porém, parece ser a associação da gênese do

policial no romance do século XVIII, com o advento do romance gótico, e em narrativas como *A senhorita de Scudéri* (1820), de E. T. A. Hoffmann, considerada a primeira história de detetive alemã, e *As coisas como elas são, ou as aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin.

Há, enfim, determinado consenso entre os críticos de que eram necessários determinados elementos sociais e históricos para que o policial se consolidasse. Segundo Sandra Reimão, entre estas condições estariam: a formação de um público leitor ávido por histórias criminais, a partir da popularização dos jornais em meados do XIX; a consolidação, na mentalidade popular, de um cenário ideal para o crime, o da grande cidade industrial, uma ameaçadora consequência da modernidade; o surgimento da polícia moderna (em 1842 é criado o departamento de investigação da Polícia Metropolitana em Londres); novas concepções da imagem do criminoso, que passa a ser considerado uma ameaça à própria organização social, já que viola as leis do Estado; e, finalmente, operando sobre todos os elementos anteriores, a consolidação do pensamento positivista, cujo “pressuposto fundamental” era “a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis” e “a crença em que a mecânica mental obedece a certos princípios gerais e em que quem dominar estes princípios saberá usá-los em cada cadeia de idéias, de cada homem particular, estava em plena voga” (REIMÃO, 1983, p. 14).

O policial se fundamenta, portanto, sobre o princípio de que o crime é um evento extraordinário dentro da ordem social, uma aberração; e através de um processo de dedução e lógica, seria possível localizar e, se não corrigir a anomalia, ao menos punir os seus responsáveis. A mente dedutiva que conduz a investigação não é, necessariamente, integrante da força policial, com a qual o público manteve, desde o início, uma relação certamente ambígua. Surge, então, a figura do detetive amador.

Neste contexto, Edgar Allan Poe (1809 – 1849) é considerado o cristalizador do modelo da narrativa policial clássica, a chamada narrativa de enigma, com a publicação de “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844). Mais uma vez evocando Maria Lurdes Sampaio, é preciso anotar que

o desejo de legitimação do género levará inúmeros estudiosos (...) à persistente demanda de antecessores nobres e longínquos, dissociados da literatura popular da época. Esse é também o objectivo dos que, numa linha romântica, atribuem a paternidade do policial ao poeta Edgar Allan Poe e

estabelecem um *Texto* fundacionista, *original*, constituído pelos três famosos contos desse escritor (SAMPAIO, 2007, p. 13).

Sem ansiar por descrever o caráter fundacional ou original de qualquer que seja a narrativa, não posso deixar de, junto à grande maioria dos teóricos e historiadores do policial, considerar as narrativas de Poe como paradigmáticas. Ainda que se possa discutir se o autor de “A carta roubada” foi o criador daquilo que Jorge Luís Borges definiu como “um gênero fantástico da inteligência” (ÂNGELO, 2012, p. 26), seus contos cristalizam alguns paradigmas narrativos do policial. Entre eles, sobretudo, a implicação do leitor; nas palavras de Borges,

O romance policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe; Poe criou, por um lado, o conto policial e, depois, o tipo de leitor de ficção policial (...). Nós, ao lermos um romance policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe (BORGES, 1996, p. 32).

Auguste Dupin é um detetive amador para quem decifrar o enigma é um hobby, e um estímulo intelectual, o que faz a partir de uma acurada capacidade analítica, um poder de observação e dedução que escapa ao comum dos homens. O narrador, anônimo, é amigo de Dupin, e media a relação entre o leitor — com quem se encontra em um nível intelectual semelhante — e a mente superior do detetive. Este modelo de narrador tornou-se quase uma regra na narrativa de enigma. Assim, viriam Dr. Watson para Sherlock Holmes, o Capitão Hastings para Hercule Poirot e Archie Goodwin para Nero Wolfe.

No já citado texto Brecht, datado de 1938, o autor sentencia que a leitura de policiais tornou-se, para seus seguidores, um “hábito intelectual” sobretudo porque, ao contrário do romance psicológico, o policial “é sobre o pensamento lógico e exige pensamento lógico ao leitor. Neste aspecto, assemelha-se às palavras cruzadas”, de modo que o gênero “tem um padrão e mostra a sua força nas variações” (In: SAMPAIO; VILAS-BOAS, 2012, p. 75). Como já demonstrara em narrativas como “O escaravelho de ouro” (1843), Poe era particularmente aficcionado por enigmas. Suas narrativas policiais, se por um lado flertam com o horror, terminam por privilegiar a superioridade intelectual da mente dedutiva. Em “O mistério de Marie Roget”, Poe garante o interesse do público por histórias mórbidas ao basear-se em um crime real, ocorrido nos EUA,

transposto para Paris. Não se trata, porém, de uma narrativa de ação: Dupin sequer deixa seu apartamento, e soluciona os crimes através da leitura dos jornais.

Porém, provavelmente a característica mais importante das narrativas de Poe — e, por extensão, de toda narrativa policial — é a estrutura em que se sobrepõem duas histórias, a do crime e a do inquérito. Vale recorrer à análoga definição de Ricardo Piglia para o conto clássico. Em suas célebres “Teses sobre o conto”, o autor de *Respiração artificial* explica que “um conto sempre conta duas histórias”:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2 (...). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 1994, p. 37).

O mesmo quanto à narrativa policial: a história 1 trata do detetive, sua chegada à cena do crime, os passos da investigação, que revelam, aos poucos, os detalhes da história 2, oculta, a história do crime, suas motivações e o modo como praticado. Na chamada narrativa de enigma, presume-se que o detetive esteja “imune” à história oculta, não podendo ser sua vítima ou seu criminoso. Isso porque, nas palavras de Todorov, “a primeira história, a do crime, termina antes que a segunda comece. Mas o que acontece na segunda? Poucas coisas. Os personagens dessa segunda história, a história da investigação, não agem, só tomam conhecimento” (TODOROV, 2003, p. 66). Dupin em sua poltrona, investigando o crime à distância, é talvez a imagem mais icônica desse distanciamento (no que seria seguido por detetives como o Nero Wolf de Rex Stout e o Isidro Parodi de Bustos Domecq).

Há que se considerar também que a história 1, em primeiro plano, é narrada pelo amigo do detetive, de modo que ela é sempre, de certo modo, também a história da própria redação do livro. Esse caráter metaficcional é bastante evidente nos escritos do dr. John Watson, narrador das aventuras protagonizadas por seu amigo Sherlock Holmes. Mais que um narrador, Watson é um compilador criterioso das histórias que devem vir a público. Seu estilo, como é sabido, não parece agradar Holmes que, em *O signo dos quatro*, define-o como excessivamente romanceado, e portanto não condizente com a frieza de seu método dedutivo. O importante, porém, é que, assim

como o narrador anônimo de Poe, Watson media a relação do leitor e a mente excêntrica e brilhante de Holmes.

Além disso, como já acontecia com Dupin (“O mistério de Marie Roget” traz ao menos uma referência a Vidocq), os intertextos são recorrentes nas narrativas de Holmes, servindo-lhe como termo de comparação. Quando Watson evoca Dupin, o detetive reage:

Sherlock Holmes levantou-se e acendeu seu cachimbo. “Sem dúvida acha que está me elogiando ao me comparar com Dupin”, observou. “Em minha opinião, porém, Dupin era um sujeito muito inferior. Aquele truque de se intrometer nos pensamentos com um comentário oportuno depois de um quarto de hora de silêncio é por demais aparatoso e superficial. Ele tinha algum talento analítico, sem dúvida; mas não era de maneira alguma o fenômeno que Poe parecia imaginar” (DOYLE, 2009, p. 42).

Referências intertextuais são praticamente uma marca definidora do gênero, na medida em que toda narrativa se define em função de seus predecessores, e alusões, paráfrases, citações, analogias com textos da tradição servem como declaração de filiação ou como uma atitude paródica. E provavelmente o termo de comparação mais importante e recorrente da tradição dos policiais é o detetive de Arthur Conan Doyle (1859 – 1930): Sherlock Holmes não é apenas o mais famoso investigador de todos os tempos, como bem o mostra a reputação de ser o personagem literário mais vezes adaptado para o cinema; Holmes também se tornou o paradigma do investigador, praticamente um sinônimo da prática detetivesca. Mais complexo do que Dupin, Holmes é também mais idiossincrático. Sua insólita ignorância em astronomia e filosofia é compensada pelo profundo conhecimento em química e literatura sensacionalista, o que lhe confere uma singular compreensão do comportamento humano, aliada a habilidades técnicas incomuns. Se Dupin era sobretudo intelectual, Holmes é também adepto de uma rigorosa metodologia científica, baseada em três qualidades: a capacidade de observação, a capacidade de dedução e conhecimento. Fortalece-se, portanto, o conceito de policial como um gênero de raciocínio, mas não necessariamente realista. Suas tramas rejeitam o fantástico (como se vê em *O cão de Baskerville*), mas suportam o inverossímil, o insólito, e se definem por seu caráter lúdico, de enigma.

A geração que sucedeu Conan Doyle consolidou uma cisão entre um modo narrativo supostamente mais realista, o *noir*, e a proliferação de narrativas de crime engenhosas — conhecidas como *clue puzzle* — que caracterizou a chamada “Era de ouro” da narrativa policial, sobretudo na Inglaterra, e cujo maior expoente é sem dúvida Agatha Christie (1891-1976). Limitando o número de suspeitos, bem como os espaços da ação, tais narrativas popularizaram os “mistérios de casa de campo”. Ao mesmo tempo em que foi responsável por uma sobrevida às narrativas de enigma, esse modelo, por artificial e repetitivo, fez por merecer as severas críticas que receberia. Personagens superficiais serviam unicamente à composição da trama, com crimes cada vez mais engenhosos e absurdos, com o intuito de surpreender o leitor. Além disso, há certa dose de “higienização” em relação ao crime: descrições de cadáveres ou sangue são evitadas, e a vítima tende a ser alguém odioso aos olhos do leitor, que não sofre um profundo sentimento de perda. Assim, o crime permanece como uma espécie de abstração, apenas um elemento a mais de um problema lógico, e as emoções perturbadoras são evitadas — o que é reforçado pela repetição de situações, lugares comuns e clichês, de narrativa a narrativa, repetição que de certa forma esvaia seu conteúdo inquietante —, e o mundo idealizado em que são ambientadas as histórias seguem preservados. Ao contrário de Londres, onde, nas palavras de Dorothy Sayers, “qualquer um, a qualquer momento, pode fazer ou se tornar qualquer coisa” (*Apud* JAMES, 2012, p. 76), o mundo altamente hierarquizado da aldeia, em cada um cumpre uma função específica, era profundamente tranquilizador. Segundo P. D. James, ela própria adepta da fórmula das narrativas de casa de campo, o mundo dos romances de Sayers e de Agatha Christie era

Um mundo coeso, esmagadoramente branco e unido por uma crença comum num código religioso e moral de ordem judaico-cristã — mesmo que essa crença não se refletisse invariavelmente na prática —, e apoiado em instituições sociais e políticas que, embora deversem ser criticadas, despertavam lealdade e eram aceitas como necessárias para o bem do Estado: a monarquia, o Império, a Igreja, o sistema judiciário criminal, a City, as universidades antigas. Uma sociedade ordenada, na qual a virtude era vista como normal e o crime, uma aberração (JAMES, 2012, p. 74).

Uma interpretação possível para o sucesso desse modelo narrativo no período do entreguerras é o conforto que o público leitor da época, assombrado pelos tempos de guerra, encontrava na confiança na razão e na recuperação desse mundo ordenado e idealizado da pequena aldeia inglesa.

Já o romance *noir* de tradição norte-americana, contemporânea às narrativas da “era de ouro”, tomou o caminho oposto, o de revelar o mal estar social desse período. Além da iminência da 2ª Guerra mundial, os Estados Unidos estavam às voltas com o crack da bolsa de 1929 e com um significativo aumento da criminalidade, promovido pela lei seca. Além disso, o campo das ideias vivia o advento da psicanálise e do existencialismo, bem como da popularização da filosofia de Nietzsche (cf. REIMÃO, 1983).

Ainda que a origem do subgênero esteja nos anos 20 nos EUA — Dashiell Hammett publicou seus contos a partir de 1925 na revista *Black mask*, a mesma em que, dez anos depois, estrearia Raymond Chandler —, a expressão *noir* é oriunda de uma coleção francesa da década de 40, a “serie noire”, cujo diretor, Marcel Duhamel, alertava que, nesses livros, o “amante de enigmas a Sherlock Holmes” nada encontraria de seu agrado; pelo contrário, encontraria a “angústia, a violência, (...) todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor” (*Apud* REIMÃO, 1983, p. 51-52).

Distante, portanto, da idílica “sociedade policiada” das casas de campo inglesas, o *noir* (ou *hard boiled*) pretende mostrar a sociedade como ela seria de fato: corrupta e violenta. Dashiell Hammett (1894-1961) tirou muito de suas histórias de suas experiências como detetive da agência Pinkerton e soldado da 1ª Guerra, o que marcou o cinismo e a violência de suas narrativas. Em uma cidade corrompida, a começar pelos homens da lei, não há mais distanciamento ético ou moral entre o criminoso e o detetive e nós, leitores. A contravenção é um fato social e somos todos passíveis de corrupção. “Não é um mundo muito perfumado este, mas é o mundo onde vivemos”, diria Raymond Chandler, seguidor confesso de Hammett (In: SAMPAIO; VILAS-BOAS, 2012, p. 73). Nesse universo, o detetive não é mais um amador cujo interesse pelo crime é puramente intelectual, mas um profissional, a serviço de uma agência. Essa identificação alcançou sua máxima representação no detetive de Hammett conhecido apenas pela alcunha da empresa para a qual trabalha, a Continental Op.

O narrador do *noir* é prioritariamente o próprio detetive, cuja prosa é direta, seca, e cínica, e cujo relato almeja à objetividade. Quanto à estrutura narrativa, a história

oculta e a história da investigação tendem a ser concomitantes. Assim, “a prospectiva substitui a retrospectiva” (TODOROV, 2003, p. 70), de modo que a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação, e não mais a partir de um narrador memorialista como Watson, que a apresentava retrospectivamente. Em decorrência, o detetive não está imune aos eventos que investiga, colocando-se agora no centro da investigação, e tornando-se, como qualquer outra personagem, uma vítima em potencial. E, finalmente, o processo investigativo não é conduzido por pistas que levam o investigador a uma verdade final e inquestionável: muitas vezes, a explicação final não passa de uma versão possível para os fatos e o próprio detetive, mais um homem de ação do que um observador distanciado, não parece convicto de que seja possível alcançar a verdade.

Trata-se, portanto, de uma literatura com conteúdo social. Chandler demonstra plena consciência de que era preciso, para tanto, adotar um estilo “deselegante”, que emulasse a linguagem das ruas, com erros gramaticais e gírias, mas que mantivesse ainda um sentido de ironia que caracterizou seu mais famoso personagem, Philip Marlowe. Nas palavras do detetive,

O crime não é uma doença, é um sintoma. Os policiais são como um médico que nos dá aspirina para um tumor no cérebro, só com a diferença de que o polícia preferia tratá-lo à mocada. Somos um grande povo, rude, rico, desatinado, e o crime é o preço que pagamos pela organização. Vamos tê-lo entre nós durante muito tempo. O crime organizado não passa do lado sujo do dólar forte (CHANDLER, 2008, p. 339).

A distinção levada a cabo por Chandler entre o *hard-boiled* e a narrativa de enigma é tão evidente que nos parece temerário definir a ambos os modelos como variações do mesmo gênero, o policial. É preciso, porém, indicar que entre o modelo de enigma e o *noir* estabeleceu-se, grosso modo, uma oposição que ilustra um paradoxo em torno do qual as teorias do policial parecem se debater, “a simultânea insistência no realismo e no formalismo”:

Na sua oposição a gêneros como o fantástico, na constante cautela da factualidade da sua matéria diegética, na secularização de todos os mistérios pela explicação racional dos mesmos, o policial clássico recorre a convenções realistas, com destaque para o princípio da verossimilhança. Por outro, o facto de o maior crime de todos, o homicídio, surgir nesses romances como o motor de uma investigação que apenas parece existir para pôr à prova as brilhantes faculdades racionais do detetive, como se a morte fosse um mero puzzle a dilucidar, leva à sua descrição (pejorativa ou neutra) como formalista (SAMPAIO, 2007, p. 24).

Apresentadas assim, em termos dicotômicos, essas duas vertentes do policial — que seriam representadas, então, pela narrativa de enigma clássica (modelo formalista) e a narrativa *noir* (modelo realista) — parecem-nos antagônicas. Em certo momento, de fato o foram, para voltarmos às posições de Auden e Chandler. Porém, as duas vertentes não são necessariamente excludentes, como nos provam o caráter realista de certas passagens de Conan Doyle, ou a artificialidade de certos diálogos de Hammett, envelhecidos e esquemáticos para o leitor contemporâneo, bastante acostumado à fórmula em que o *noir* se transformou. Além disso, muitas narrativas contemporâneas operam entre os dois modelos, misturando-os. Hoje, em que o modelo da narrativa policial é quase onipresente — basta pensarmos nas séries televisivas e em suas fontes, bem como na fatia do mercado livreiro dominada pelo gênero e suas muitas variações —, deve-se pensar não em dois gêneros antagônicos e excludentes, mas sim em dois pólos em meio aos quais os romances se desenvolvem, emprestando regras e convenções desses extremos, na medida que lhes interessam.

Feita essa brevíssima introdução ao gênero policial, a questão está em saber como e por que essa forma narrativa é tão presente na literatura contemporânea, e não apenas na chamada grande indústria cultural, mas revista por autores pós-modernistas. Seria prudente, portanto, iniciar por aquele que foi sem dúvida o grande nome do século XX — e com certeza o mais influente — a se apropriar do gênero policial: Jorge Luís Borges (1899-1986). Para o autor de *Ficções*, que desprezava a vulgaridade do romance *noir*, o policial era sobretudo “uma espécie de jogo ou exercício intelectual” (ÂNGELO, 2012, p. 13): assim, “o enigma, e não o crime ou o assassinato, constitui o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais”, de modo que “a narrativa policial substitui a intuição e o acaso pela precisão e pelo rigor lógico: combina ficção, raciocínio e inferências lógicas” (ÂNGELO, 2012, p. 14). Sob este paradigma, Borges estabeleceu algumas “regras” para o gênero, ao mesmo tempo em que criou suas próprias narrativas curtas com enredo investigativo.

Um breve parênteses. Em um gênero tão demarcado por modelos cristalizados de personagens e de estruturas narrativas — pensemos em Holmes, Poirot, Marlowe — desenvolveu-se o hábito bastante temerário por parte de críticos e, principalmente, escritores, de se desenvolver regras que ajudassem a definir o policial. Dentre as mais

célebres estão seguramente as regras bastante insólitas do escritor S. S. Van Dine (1928), uma longa lista segundo a qual “o amor não tem lugar no romance policial” e o culpado “não deve ser o detetive” (regras rompidas, respectivamente, por Chandler e Christie). Também seria preciso, sobretudo, “evitar as situações e as soluções banais” (TODOROV, 2003, p. 72), como sessões espíritas, falsas impressões digitais, cães que não ladram, irmãos gêmeos, soros da verdade e criptogramas. O inusitado das regras revelam os clichês que a tradição foi acumulando, e a inutilidade da tentativa de Van Dine em sistematizá-los, bem como o fato incontestado de que, ao contrário do que o senso comum poderia supor, mas como tantos anos de tradição vem insistentemente comprovado, não há regras absolutas no policial. Afinal, como bem afirmou Jorge Luís Borges, “entendo que o gênero policial, como todos os gêneros, vive da contínua e delicada infração de suas leis” (*Apud* ÂNGELO, 2012, p. 26).

É sob o signo da transgressão, portanto, que devem ser lidas as regras estabelecidas por Borges, bem como suas narrativas ditas policiais. Profundo conhecedor da literatura de língua inglesa, admirador de Chesterton, Borges co-organizou, ao lado de Adolfo Bioy Casares, a *Antología del cuento policial*, publicada em dois volumes, em 1943 e 1951. Também ao lado de Bioy (ambos sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq), Borges co-escreveu as *Aventuras de Dom Isidro Parodi*, uma antologia de narrativas policiais protagonizada por um detetive glutão que não precisa abandonar a cela da prisão em que está encarcerado para solucionar os crimes. É, portanto, como um cultuador da narrativa de enigma, da narrativa policial compreendida como um enigma e um desafio intelectual, que Jorge Luís Borges estabeleceu os seguintes seis “requisitos” para o policial.²

Os dois primeiros deles são complementares. A narrativa policial deve apresentar um número limitado de personagens, menos de seis, para ser mais exato. Uma sub-regra seria oportunamente anexada a esta, a de que o criminoso deve necessariamente ser um dos personagens apresentados no início. Deste modo, Borges alinha-se com noção do “jogo limpo” para com o leitor, o que é indicado pela segunda regra: a narrativa deve conter a “declaração de todos os termos do problema”, ou seja, o

² Borges tratou do conceito de policial e de suas regras em diferentes ensaios curtos, espalhados em seus muitos livros. Segui sua descrição de acordo com a sistematização oferecida por Andréa Padrão Ângelo, em seu estudo *Tradição e transgressão no conto policial de Jorge Luís Borges*.

leitor deve ter acesso a todos os elementos (as peças do *puzzle*) para que possa resolver o enigma.

As regras seguintes também estão perfeitamente interligadas: a narrativa deve ser composta a partir de uma “avara economia de meios”, ou seja, os enigmas devem ser simples, e não complexos. Além disso, deve-se manter a primazia do “como” sobre o “quem”, o que equivale a dizer que a trama deve ser mais relevante do que a composição dos personagens. Quanto à violência, ela não deve ser explícita, devendo-se manter o que Borges chamou de “pudor da morte”. Sendo a narrativa policial sobretudo um enigma intelectual, o suposto realismo almejado por Hammett e Chandler na verdade disvirtuaria, pelos caminhos da vulgaridade literária, o sentido do policial. Recorrendo à dicotomia descrita há pouco, podemos afirmar que Borges é sobretudo um formalista, de modo que a literatura não é ou não deve ser “uma continuação do mundo, e sim um artefato que se opõe a ele e o contraria” (*Apud* ÂNGELO, 2012, p. 28).

E, finalmente, a 6ª e última regra: o policial exige o “caráter maravilhoso da solução” do enigma, de modo que a resolução do mistério deve surpreender o leitor (o que se alinha ao conceito do “efeito único” de Poe). Aqui, instaura-se uma possível contradição: a condição mais evidente para o maravilhamento do leitor é a surpresa, o que nos sugere que o leitor não deve desvendar o mistério previamente. Ou, ao menos, não deveria desvendá-lo em sua totalidade, de modo que haja contornos e nuances a serem desvelados. O jogo, afinal, não deve ser tão limpo; trata-se, na verdade, de uma honestidade simulada, e a expectativa do leitor está precisamente em ser deliberadamente iludido, como se à frente de um prestidigitador. Como bem notou Chesterton, “o romance policial difere dos outros pelo facto de o leitor só ficar satisfeito se sentir que foi enganado” (CHESTERTON, 2014, p. 32).

Um bom exemplo está no que compreendo ser uma paródia do “jogo limpo”: o escritor argentino Rodolfo Walsh, no prefácio de sua antologia de novelas policiais, *Variações em vermelho*, descreve o ponto exato de suas narrativas em que “o leitor dispõe de todos os elementos necessários, se não para resolver o problema em todos os seus detalhes, pelo menos para descobrir a ideia central, seja do crime, seja do procedimento que serve para esclarecê-lo” (WALSH, 2011, p. 09). Chega a indicar o número das páginas correspondentes, além de eventualmente incluir, em meio às narrativas, ilustrações e diagramas que sirvam de apoio aos leitores ativos, “que tentam

achar a solução antes que o autor a revele” (em oposição aos leitores passivos, que acompanham o relato “desinteressadamente”) (WALSH, 2011, p. 09). Tal distinção entre os leitores carrega muito daquela feita por Machado de Assis entre os leitores “graves” e os “frívolos” e simula o fato de que, embora desejemos ser tratados como leitores “graves” (ou seja, atentos ao texto e às pistas, como co-investigadores), nós, leitores fiéis de policiais, possuímos o verdadeiro desejo (oculto? recalçado?) da frivolidade e da passividade, ou seja, o desejo de sermos maravilhados pelos artifícios da ficção. A engenhosidade fantasiosa das soluções encontradas por Daniel Hernandez, o detetive de Rodolfo Walsh, bem o demonstra.

O fato é que, a partir de Borges, a figura do detetive e/ou o enredo investigativo tornaram-se temas preferenciais da ficção contemporânea. E mais importante: tais temas são apropriados por narrativas que, nem sempre, são vendidas como romances policiais *strictu sensu*. Os motivos dessa apropriação são diversos, mas muitas vezes resumem-se a uma premissa de mercado: o policial é um gênero com apelo comercial muito forte. O que talvez se explique pelo prolongado efeito do sucesso sem precedentes de *O nome da Rosa* (1980), romance com o qual Umberto Eco alcançou uma aliança quase mítica entre prestígio acadêmico e sucesso editorial, a ponto de ser uma referência a um novo sub-gênero da literatura de massa que se consolidou nas últimas décadas, o romance histórico-policial.

O detetive de Eco, Guilherme de Baskerville (e a referência ao romance de Sherlock Holmes é evidente) confessa a seu discípulo, o narrador Adso (Watson?), que sua atração pelo mistério, sua vontade de investigação advém do “(...) deleite mais jubiloso em desenredar uma bela e intrincada intriga. E será ainda porque no momento em que, como filósofo, duvido que o mundo tenha uma ordem, consola-me descobrir, se não uma ordem, pelo menos uma série de conexões em pequenas porções dos negócios do mundo” (ECO, 1983, p. 446). Mas ao contrário da narrativa policial clássica, que propõe a vitória da lógica e da racionalidade sobre o horror do crime, Baskerville desvenda o mistério apenas devido ao acaso. Incluindo o fato assombroso de que ele próprio, o detetive, teria sido responsável indireto pela série de crimes que investiga. Eco parodia a tradição, para homenageá-la: Guilherme de Baskerville é um sucessor de Holmes, mas um sucessor possível depois da biblioteca de Borges. O olhar crítico do autor não elimina sua admiração pela tradição detetivesca.

Nem sempre, porém, é assim. O policial muitas vezes é referido como um contraponto à arte, como expressão de um discurso massificado, alienante, contra cujos lugares comuns a verdadeira literatura termina por se impor. Em *O delfim*, José Cardoso Pires adota uma estrutura policialesca para superá-la: “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1968, p. 248). A literatura não tranquiliza, como faria uma narrativa preponderante na cultura de massa, e um gênero particularmente decodificado, em que a repetição exaustiva de clichês se faz notar, muitas vezes, como uma qualidade. Além disso, como nos ensina Mandel, a narrativa policial é “simbólica de uma tendência ideológica e comportamental típica do capitalismo”, na medida em que reduz o crime a um enigma, fortalecendo um esquema reificador e alienante da realidade (MANDEL, 1993, p. 37). Deste modo, o policial deveria ser a narrativa consoladora por excelência, como um gênero narrativo particularmente afeito à repetição e à submissão às regras do mercado.

Não há argumentos que combatam tais verdades. Mas é preciso relativizá-las. O policial, como qualquer outra forma narrativa, comporta em seu bojo narrativas que historicamente cumpriram um papel histórico fundamental na cultura literária e popular — Poe, Conan Doyle, Hammett — e tem adquirido formas, nos dias atuais, que, sem descaracterizá-lo, tem-no feito alcançar um rendimento estético indiscutível, como nos provam narrativas de Juan Jose Saer, Ricardo Piglia, Paul Auster, Mario Vargas Llosa, Alberto Manguel, entre tantos outros. Em parte, porque é um gênero particularmente adequado para a discussão de questões prementes para a ficção contemporânea, como o discurso metaficcional, o exacerbamento dos jogos intertextuais, além da investigação dos mecanismos da ficção.

Paradigmático, neste sentido, é o conto “A morte e a bússola” (publicado originalmente em 1942), considerado por Ricardo Piglia o “*Ulisses* do conto policial. A forma chega ao seu auge e se desintegra” (PIGLIA, 1994, p. 78). O detetive Erik Lönnrot “julgava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas nele havia algo de aventureiro e até de jogador” (BORGES, 1998, p. 556). Daí seu desdém pela polícia e pelos métodos do comissário Franz Treviranus. Quando o rabino Marcel Yarmolinsky é assassinado, o comissário julga a morte acidental: a vítima teria sido confundida. Já Lönnrot empenha-se em uma explicação que condiga com o peculiar da cena do crime,

repleta de livros sobre judaísmo, e onde se encontra uma folha datilografada com a seguinte frase: “A primeira letra do Nome foi articulada”. Os crimes se sucedem, sugerindo uma intrincada trama para Lönnrot, ainda que o comissário permaneça cético, chegando a julgar que um dos crimes teria sido simulado. Uma série de indícios (mapas, cartas misteriosas, pistas mais ou menos evidentes na cena do crime) sugere a Lönnrot que um quarto crime seria cometido em uma tal Chácara Triste-le-Roy, um lugar com sugestões labirínticas e de estranhas simetrias.

O leitor, a quem não são dados motivos para duvidar da trama conspiratória que se desenha, é então surpreendido com o aparecimento de Red Scharlach, o nêmis de Lönnrot, disposto a vingar a morte de seu irmão pelas mãos do detetive. Toda a trama investigativa havia sido uma criação de Scharlach para atrair Lönnrot e matá-lo, o que faz, na última linha do conto. Borges, muito claramente, não nos declara todos os termos do problema. Pelo contrário, somos, leitores e detetive, vítimas dessa trama, ou armadilha.

A subversão do modelo da narrativa de detetive acontece em vários níveis: na perda da imunidade do detetive (e, por extensão, do leitor), nos seus equívocos frente a um comissário cético e correto (o oposto da tradição de Sherlock Holmes), e no fato de que a história oculta, dessa vez, é revelada pela verdadeira mente superior, o criminoso. Na verdade, a estrutura narrativa dupla é subvertida, já que “a história do crime (...) não termina antes da história da investigação, visto que, ao longo da narrativa, ambas se misturam, se confundem e se ampliam” (ÂNGELO, 2012, p. 123).

Segundo Ricardo Piglia, em Borges

a história 1 é um gênero e *a história 2* sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial dessa história secreta, Borges recorre às variantes narrativas que os gêneros lhe oferecem. Todos os contos de Borges são construídos com esse procedimento (...). A história visível (...) seria contada por Borges segundo seus estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou de um gênero (PIGLIA, 1994, p. 40).

A paródia consiste em subverter algumas das regras do modelo clássico sem descaracterizá-lo totalmente, mas ressignificando-o. O enigma, como em Poe ou Conan Doyle, é puramente intelectual. Mas dessa vez o leitor é implicado de forma mais incisiva, na medida em que, ao narrar “as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível” (PIGLIA,

1994, p. 40-1), Borges termina por sugerir que o real pode não passar de uma ficção. O conhecimento do mundo não está mais ao alcance de uma mente dedutiva, e o enigma deixa de ser um jogo tranquilizador, para desestabilizar a própria realidade, como convém à metaficção. Lembremo-nos de que o próprio conto que temos em mãos, “A morte e a bússola”, é narrado por uma voz que se revela, discretamente, a certa altura do conto. A questão é até que ponto escolhemos, como leitores, ignorar essa pista, assim como tendemos a ignorar a existência de Scharlach, revelada logo no início do conto. De certa forma, se houve jogo limpo com o leitor, não foi em função da revelação do criminoso, mas do próprio estatuto da ficção apresentada, cujas peças estão à vista, ainda que discretas. Por isso, Harold Bloom interpretou o conto como uma parábola:

Lönnrot e Scharlach tecem seu mortífero labirinto na literatura num amálgama de Poe, Kafka e múltiplos outros exemplos de duplos que se enfrentam num duelo de parceiros secretos. Como tantos contos de Borges, a história de Lönnrot e Scharlach é uma parábola, que demonstra que ler é sempre uma espécie de reescrever. Scharlach controla sutilmente a leitura por Lönnrot das pistas que ele fornece, e assim antecipa as revisões interpretativas do detetive (BLOOM, 2001, p. 445).

Borges consolidou o policial na pós-modernidade, pois compreendeu, sobretudo, que toda narrativa policial é metaficcional, na medida em que dialoga abertamente com a tradição que a precede. Para tanto, o autor de *Ficções* parodia o gênero, seus lugares comuns, sem deixar de maravilhar o leitor, sem abrir mão do rigor e da concisão, e sem deixar, portanto, de revelar uma história oculta, como todo escritor policial. E, ao equiparar a condição do detetive à do leitor, demonstra perfeita consciência de que qualquer história, oculta ou não, é sobretudo, e principalmente, uma ficção.

A aproximação entre o detetive e a figura do leitor — não criada por Borges, mas tão bem representada em seu conto — deve ser compeendida em pelo menos dois sentidos. O primeiro deles, figurado: todo detetive lê o mundo ou, mais especificamente, as pistas que o levam à resolução do enigma. A esse propósito, o narrador de “A cidade de vidro” (1985), a primeira das três novelas de Paul Auster reunidas em sua *Trilogia de Nova York*, afirma que

Com efeito, o leitor e o detetive são permutáveis. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez. O leitor desperta para as coisas à sua volta como se elas pudessem falar com ele, como se, em virtude da

atenção que agora lhes dedica, elas passassem a ter algum outro significado além do simples fato de existir. Detetive particular, *private eye*. (AUSTER, 2004, p. 14-15).

A analogia deve ser compreendida também em seu sentido literal, ou seja, o detetive como um leitor de livros, como bem demonstrou Rodolfo Walsh. Seu detetive, Daniel Hernández, é um revisor que, em “A aventura das provas do prelo”, resolve o mistério literalmente a partir da leitura e de um livro, cujas páginas são reproduzidas no conto, simulando ironicamente o tal jogo limpo como leitor.

Também Ricardo Piglia compreendeu essa relação, afirmando que “uma das maiores representações modernas da figura do leitor é a do detetive privado (*private eye*) do gênero policial” (PIGLIA, 2006, p. 74). Não à toa, a cena inicial de “Os assassinos da rua Morgue” transcorre em uma livraria: o narrador e Dupin estão ambos procurando um livro, o que os põe “em estreita comunhão”. Mesmo Philip Marlowe, lembra-nos Piglia, é um leitor, a ponto de citar T. S. Eliot em *The long good-bye* (1953). E não é difícil de pensar na recorrência da figura do detetive leitor no policial contemporâneo — o Mandrake de Rubem Fonseca, o Espinosa de Luiz Alfredo Garcia-Roza, o livreiro de Lawrence Block, o Guido Brunnetti de Donna Leon (casado, inclusive, com uma professora de teoria literária), dentre muitos outros.

Se o detetive é um leitor, é também um escritor, na medida em que reconstrói a história oculta. Serão conferidos diferentes estatutos ao conceito de verdade no decorrer da tradição policial; o que importa, em todos os casos, é a verossimilhança. A narrativa policial pós-modernista demonstra enfaticamente que o papel do detetive/escritor não será mais desvelar uma verdade oculta (afinal, o que é a verdade?), mas apenas, quando muito, elaborar versões possíveis, alternativas, todas assumidamente ficcionais. Em outras palavras, o escritor e o leitor pós-modernista são cínicos demais para acreditarem que possa haver qualquer “jogo limpo” no desvendamento de um enigma. Assim, sobre Paul Auster e o sua “meta-anti-detective story”, Madeleine Sorapure afirma:

Sem dúvida, a satisfação de se ler a ficção policial tradicional — tanto a clássica, britânica, quanto o tipo “hard boiled”, norte-americano — deve-se à assunção implícita de que o detetive e o leitor vão, eventualmente, ascender à posição do autor. A ficção anti-policial, contudo, nega essa satisfação e, ao invés disso, retrata a busca frustrada do detetive por reconhecimento autoral (SORAPURE, 1995, p. 72, tradução minha).

À narrativa pós-modernista interessa, sobretudo, o questionamento dos textos e discursos que organizam a experiência do homem contemporâneo, revelando-lhes seus métodos de construção, seus intertextos, sua ideologia. O detetive surge, então, como perfeita ilustração para a expressão do escritor contemporâneo, para quem os valores e o contexto social que possibilitaram o nascimento e a cristalização da narrativa policial — o sentido de lei e ordem da sociedade positivista e o conceito do mundo idealizado e regrado da “era do ouro” do policial inglês — estão extremamente fragilizados. Além disso, a ambição “realista” defendida por autores do *noir* é vista hoje com certa resistência, para se dizer o mínimo, já que a autoconsciência e a atitude autorreflexiva da ficção pós-modernista impõem uma atitude de permanente desconfiança da própria capacidade de representação da literatura. Neste contexto, formas narrativas estabelecidas, como o policial, são retomadas sobretudo na forma da paródia e do pastiche. Outras narrativas (penso em certos romances de Bernardo Carvalho, como *Nove noites* e *O sol se põe em São Paulo*), sem assumirem ostensivamente os lugares comuns do policial, constroem-se em uma estrutura policialesca, em que um escritor/detetive, ao investigar um desaparecimento, termina finalmente por investigar sua própria identidade, em um processo não linear, e sujeito a testemunhos, relatos, e aos limites linguísticos e de percepção do mundo por parte dos personagens. A narrativa oculta, apenas entrevista, sugerida, termina por ser a da identidade do próprio detetive. E, com ela, os mecanismos da ficção e os limites de representação do mundo.

Nas palavras de Patricia Waugh, a metaficção, “ao promover uma crítica de seus próprios métodos de construção”, termina não apenas por examinar as “estruturas fundamentais da narrativa de ficção”, como também explora “a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário ficcional” (WAUGH, 2003, p. 02, tradução minha). A figura do detetive, nesse contexto, parece mais do que adequada ao olhar investigativo do leitor e do escritor pós-modernistas, distantes das certezas do mundo vitoriano e positivista, mas cientes (cinicamente?) das ficções e dos simulacros que o definem.

THE HIDDEN HISTORY: CONSIDERATIONS ON DETECTIVE FICTION

Abstract: This article aims to describe the transformation of detective fiction, from its origin to the establishment of postmodernist detective fiction. Since the nineteenth century, the detective fiction is usually considered as a logical exercise. In the twentieth

century, however, it took two different paths: on one hand, in the golden age of English detective fiction, it assumes a playful escapist feature; on the other hand, the noir fiction intends to be more realistic. Nowadays, the detective figure is an apt metaphor for the reader's and the writer's role, in that it represents fundamental issues to contemporary fiction: identity, intertextuality and, especially, metafiction.

Keywords: Detective fiction. Postmodernism. Metafiction.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Andréa Padrão. *Tradição e transgressão no conto policial de Jorge Luís Borges*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

AUDEN, W. H. O Vicariato culpado: notas sobre a narrativa policial, por um viciado. In: SAMPAIO, Maria de Lurdes; VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs). *Ficção policial - antologia de ensaios teóricos-críticos*. Porto: Instituto de Literatura Comparada MargaridaLosa; Edições Afrontamento, 2012.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas – vol. I*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

BRECHT, Bertolt. Sobre a popularidade do romance policial. In: SAMPAIO, Maria de Lurdes; VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs). *Ficção policial - antologia de ensaios teóricos-críticos*. Porto: Instituto de Literatura Comparada MargaridaLosa; Edições Afrontamento, 2012.

CHANDLER, Raymond. A arte simples do assassinio. In: SAMPAIO, Maria de Lurdes; VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs). *Ficção policial - antologia de ensaios teóricos-críticos*. Porto: Instituto de Literatura Comparada MargaridaLosa; Edições Afrontamento, 2012.

CHANDLER, Raymond. *O imenso adeus*. Tradução Carlos Grifo Babo. Lisboa: Presença, 2008.

CHESTERTON, G. K. *Como se escreve um romance policial*. Tradução Maria José Figueiredo. Lisboa: Aletheia, 2014.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes, v. 6: um estudo em vermelho*. Edição e notas Leslie S. Klinger. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ECO, Umberto. *A misteriosa chama da rainha Loana*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

JAMES, P. D. *Segredos do romance policial – história das histórias de detetives*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JOLLES, Andre. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MANDEL, Ernest. *Cadáveres esquisitos – uma história social do romance policial*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Lisboa: Moraes, 1968.

REIMÃO, Sandra. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Rodrigues Morgado. *História crítica do género policial em Portugal (1870-1970) – transfusões e transferências*. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

SORAPURE, Madeleine. The detective and the author: *City of glass*. In: BARONE, Dennis (ed). *Beyond the red notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Cláudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WALSH, Rodolfo. *Variações em vermelho e outros casos de Daniel Hernández*. Tradução Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Ed. 34, 2011.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 2003.