



O GÊNERO POLICIAL COMO MÁQUINA DE NARRAR THE CRIME STORY LIKE MACHINE OF NARRATIVES

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹

Resumo:

Surgida em meados do século XIX, momento em que se afirma a divisão entre dois regimes de produção cultural, o cultivado e o popular, a narrativa policial moderna desafia essa partilha, situando-se na interseção entre tais regimes. Priorizando o processo de investigação de crimes, instituído com a modernidade, transformando-o num modelo abstrato gerador de narrativas, o gênero caracteriza-se pelo amplo potencial de reprodução a partir de pequenas variações, adaptando-se bem ao princípio da serialidade e à transposição para diferentes mídias. Considerando tais características, o texto discute a trajetória da ficção policial e sua recorrência na literatura e no cinema contemporâneos, tendo em vista o declínio da estética da provocação.

Palavras-chave: Gênero policial. Modernidade. Narrativa transmidiática.

Abstract:

Emerging in the mid-nineteenth century, when the split between two regimes of cultural production was consolidated – the cultivated and the popular ones – modern police narrative challenges this crack and stands at the intersection of such regimes. Using the criminal investigation scheme established with modernity and turning it into an abstract model generator of narratives, this literary genre is characterized by huge reproduction potential thanks to small variations, well adapted to the seriality principle and the transposition to different media. Considering these characteristics, this text discusses the path of crime fiction and its recurrence in contemporary cultural production taking into consideration the decline of aesthetic provocation.

Keywords: Crime fiction. Modernity. Transmedia narrative.

Se querer conhecer a verdade a todo custo é um grande crime, ou, pelo menos, pode levar a grandes faltas; se a estupidez e a indiferença são uma virtude e uma garantia de equilíbrio, creio que devemos ser muito indulgentes para com

¹ Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

esses ilustres culpados, pois, filhos dos séculos XVIII e XIX, esse mesmo vício é imputável a todos nós.

Baudelaire

O crime como enigma a ser decifrado está presente na literatura pelo menos desde a tragédia grega e talvez se possa dizer que toda narrativa busca elucidar o grande crime que consistiu no encobrimento de uma verdade primeira: narra-se para imprimir sentido ao caos dos acontecimentos, para tentar resolver o enigma do mundo. Assim, o fascínio exercido pelo crime na narrativa policial moderna não se deve à violência do ato criminoso, mas ao mistério que o envolve, ao desafio à lógica racional suscitado por aquilo que se oculta. Como já assinalaram vários estudiosos do tema, o gênero policial parte sempre, em última instância, de uma indagação sobre a possibilidade de conhecimento e é a própria trama ficcional que suscita a reflexão epistemológica.

Inscrita, desde sua origem, nas fronteiras entre os campos literário, jornalístico e científico, a ficção policial de enigma equilibra-se num fio tênue. Para começar, até a crença positivista na eficácia da ciência para o deciframento de todo e qualquer mistério pode desestabilizá-la, pois não sobreviveria num mundo em que a autoria dos crimes pudesse ser detectada a partir de leis gerais aplicáveis ao comportamento humano, como desejava, por exemplo, Sherlock Holmes: o brilho do trabalho do detetive se reduziria drasticamente se, para a resolução dos casos, bastasse a utilização de um manual contendo fórmulas científicas. Num outro extremo, o crime perfeito também a coloca em risco, porque impossibilita a narrativa, alimentando-se do silêncio, já que, revelada a autoria, o crime deixa de ser perfeito. O crime perfeito é aquele que corta o elo entre o passado, o momento em que o delito foi cometido, e o presente, ou seja, o tempo da investigação, impossibilitando a conexão entre causa e efeito, sem a qual a narrativa policial se dilui.

Para equilibrar-se entre esses dois extremos – a demonstração científica e o mistério insolúvel – o gênero policial apoia-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, isto é, na própria estrutura narrativa como mediação simbólica que permite ao homem enfrentar os desafios que o mundo lhe apresenta. Surgida num contexto de grande prestígio das ciências naturais, a ficção policial parte da fé na objetividade dos métodos científicos, ao mesmo tempo em que tenta resistir ao fascínio romântico pelos mistérios insondáveis, pelo lado obscuro da mente humana, que garantiu, naquele momento, o sucesso dos contos de terror, das histórias que exploram o extraordinário. O gênero policial é, assim, produto típico

de uma época na qual uma nova hierarquia dos modos de saber se estabelece. Ao longo do século XIX, consolida-se a ideia de que as “ciências exatas” constituem o mais alto patamar do conhecimento, do que decorre a desconfiança no estilo literário quando se trata de expor os processos e os resultados das experiências do campo científico: a valorização excessiva da forma, encobriria a falta de conteúdo. Em contrapartida, considera-se que, para sobreviver, a literatura deve se aproximar do estilo científico, como afirma Baudelaire: “Não está longe o tempo em que se compreenderá que toda literatura que se recusa a caminhar fraternalmente entre a ciência e a filosofia é uma literatura homicida e suicida.” (1976, p. 16)

Assim, os dois eixos que compõem a estrutura da narrativa policial clássica – o do personagem que atua, que realiza a ação investigativa orientada por pressupostos científicos e o do personagem que narra os sucessos do detetive – refletem as tensões entre o campo literário e o científico, deixando entrever a disputa entre dois modelos de conhecimento. Na base das convenções do gênero, está o modelo epistemológico cujas origens remotas, segundo Guinsburg (1989), encontram-se no paradigma indiciário dos caçadores, atualizado, no final do século XIX, pelos progressos da semiótica médica: isto é, parte-se de sinais aparentemente negligenciáveis, imperceptíveis para a maioria, para atingir a verdade. Ocorre que, da decifração de sinais colhidos no mundo exterior, como pegadas, cinzas de cigarro, manchas nas paredes etc., os detetives deslizam para a leitura de pistas colhidas em narrativas de procedências diversas que se reportam aos crimes, como as notícias sensacionalistas dos jornais, que fornecem um inventário de casos a serem estudados. Segundo Watson, Sherlock Holmes não tinha nenhum conhecimento de filosofia ou de literatura, mas tinha exatos conhecimentos de anatomia, profundos conhecimentos de química e imensos conhecimentos de literatura sensacionalista. Diz Watson: “parece conhecer cada detalhe de todos os horrores perpetrados no século”. (2011a, p.22). A mediação desse tipo de texto jornalístico, cujos excessos retóricos contrapõem-se à suposta frieza da abordagem científica, levanta uma ponta de desconfiança quanto ao propalado rigor da investigação empírica do detetive, e nos remete para outro campo com o qual, guardadas as diferenças, o gênero também se comunica – o do romance folhetim romântico com seus populares heróis justiceiros.

Na obra de Conan Doyle, Holmes, cidadão da era vitoriana, vivendo numa Londres agitada pelas transformações provocadas pela revolução industrial, seria o leitor rigoroso de indícios, que gostaria de apresentar o resultado de suas deduções através de uma fórmula. Watson, embora também seja um homem de ciência, recorre à narrativa para esclarecer a

verdade sobre o processo de elucidação dos crimes, isto é, faz questão de deixar registrado, em seu diário, o trabalho meticuloso do detetive, sempre ignorado pelos jornais, que rendem homenagem apenas aos chefes de polícia. Holmes, entretanto, menospreza os relatórios de Watson:

Suponho que todos os casos dele foram incluídos na sua coleção, e devo admitir, Watson, que você tem alguma capacidade de seleção, que compensa em boa medida o que eu deploro nas suas narrativas. Seu hábito fatal de olhar para tudo do ponto de vista de uma história, e não como um exercício científico, arruinou o que poderia ter sido uma série instrutiva e mesmo clássica de demonstrações. Você faz pouco caso de um trabalho de maior requinte e delicadeza para se alongar em detalhes sensacionalistas que podem excitar o leitor, mas certamente não o podem instruir. (2011b, p. 384)

Na passagem acima, Holmes, leitor da literatura sensacionalista dos jornais, reprova o registro de suas investigações em formato narrativo: contrapõe-se, assim, ao que garante a popularidade do gênero policial, isto é, a urdidura da intriga direcionada passo a passo para a solução do enigma. Além de rejeitar a associação entre ciência e narrativa, Holmes também acusa o parceiro de sensacionalismo e de dar um tratamento romântico ao relato dos procedimentos científicos. Em outra passagem, tendo lido “Um estudo em vermelho”, a pequena brochura escrita por Watson, declara:

Dei uma olhada nela – comentou. – Honestamente, não posso congratulá-lo. A detecção é, ou deveria ser, uma ciência exata, e deveria ser tratada da maneira mais fria e sem envolvimento emocional. Você tentou pintá-la com romantismo, o que dá o mesmo efeito de elaborar uma história de amor ou de fuga com o auxílio do quinto postulado de Euclides. (2011a, p.139)

Embora o êxito de Holmes como leitor de indícios se deva ao fato de, a partir deles, construir uma sequência narrativa coerente que, ao final da investigação, é apresentada aos que o cercam, o detetive renega a história que Watson compõe tendo como base a história primeira montada por ele, Sherlock Holmes. Entretanto, como ambos os personagens são leitores e narradores, dilui-se a distinção entre os dois métodos de recompor a verdade dos fatos, o da narrativa e o da demonstração científica, que, em princípio, pela vontade de Holmes, deveriam estar bem separados. O texto de Watson deixa evidente essa sobreposição de narrativas e, por isso, é rejeitado por Holmes.

As contradições fundantes da narrativa policial refletem-se, dessa forma, na própria fragilidade da divisão entre aquele que narra e aquele que investiga. O discurso do narrador

alimenta-se do discurso do detetive, que parte de fragmentos para compor uma narrativa sobre a narrativa lacunar do crime já consumado. Privilegiando a observação dos sinais encontrados no mundo exterior, o gênero policial se estrutura como uma superposição de leituras que acaba por relativizar a precisão do conhecimento científico. Em meio a esta superposição, a matéria criminal torna-se um pretexto (no sentido daquilo que mascara, encobre o verdadeiro motivo) e um “pré-texto” sobre o qual se dobra um texto segundo, que o interpreta. Por isso, ao invés de lamentar, como o compromisso com a ética exigiria, Sherlock Holmes se queixa da rarefação dos grandes crimes em sua época:

Não há mais crimes nem criminosos em nossos dias – disse ele em tom queixoso. – De que serve possuir inteligência em nossa profissão? Sei perfeitamente que tenho qualidades para tornar o meu nome famoso. Nenhum homem vive ou já viveu que tenha tido a mesma quantidade de estudo e de talento natural para a revelação de crimes que eu, e qual é o resultado? Não há nenhum crime a descobrir; o que há, no máximo, é alguma vilania grosseira com um motivo tão transparente que até um funcionário da Scotland Yard é capaz de enxergá-lo. (2011 a, p.27)

No trecho acima, fica claro que a matéria criminal serve à demonstração da habilidade do detetive: sem crimes bem arquitetados, Holmes não tem como demonstrar seu talento. As palavras do personagem nos remetem para a observação de Foucault sobre a apropriação e a estetização do crime pela burguesia. Segundo o filósofo, a substituição da ênfase na confissão pela ênfase na investigação, no final do século XVIII europeu, retira do criminoso popular o protagonismo, transferindo-o para o detetive, cuja inteligência se vê desafiada pela do criminoso, agora proveniente da burguesia. Na confissão, o acusado toma a palavra, é senhor da narrativa do crime que cometeu. A primazia da investigação desloca a autoria do relato sobre o crime e introduz um novo regime de estabelecimento da verdade. A narrativa policial de enigma é, então, uma narrativa de afirmação do inquérito como instrumento para se atingir a verdade dos fatos e, como tal, imprime um novo tom à literatura criminal, contrapondo ao envolvimento sentimental do romance romântico, o ideal da contenção, do inventário frio e meticuloso.

O gênero, entretanto, alimenta-se do confronto entre “o sólido mundo da realidade”, onde o detetive busca ancoragem, e o mundo da ficção criada pelo criminoso no esforço de encobrir as pistas que levariam ao desvendamento da trama. Visto por esse ângulo, todo criminoso, no gênero policial de enigma, é um ficcionista, que inventa uma história para iludir o seu leitor-alvo, isto é, o detetive. Daí que perguntar quem é o autor do crime é perguntar

quem é o autor da trama construída para desafiar esse leitor ideal. Pela questão da autoria, desliza-se, na narrativa policial, do plano do referente para o da textualidade, sem, no entanto, chegar a abolir o intervalo que separa realidade e ficção. Intervalo ao qual a epígrafe de Poe em “Os crimes da Rua Morgue”², retirada da obra de Sir Thomas Browne, faz referência ao nos remeter para o episódio de Ulisses com as sereias, na epopeia de Homero. Se o canto das sereias pode ser comparado à promessa de conhecimento que desencadeia as narrativas, a ficção policial de enigma, como Ulisses, reforça os elos com a realidade imediata para não se dissolver em meio a vertigem da eterna busca de uma verdade última.

Não é, então, por acaso, que o canto das sereias seja retomado por Rubem Fonseca, em “Romance Negro” (1992) – texto no qual o autor homenageia a obra de Edgar Allan Poe, retomando a história do gênero. O enredo gira em torno da ficcionalização da figura do escritor cuja imagem é construída pela mídia e vendida junto com a obra, através de reportagens e entrevistas. A trama policial do conto se constrói a partir do enigma postulado pelo personagem-autor sobre sua própria identidade, colocando-se, portanto, em jogo a questão da autoria. O lugar do crime será o texto, onde se pratica o assassinato do real, porque, a partir dele, tudo se torna ficção, inclusive a biografia do escritor. Winner, o personagem-autor de romances policiais, inventa o seu próprio assassino – um escritor fracassado chamado Landers, que teria tomado lugar do verdadeiro Winner. Inventar um outro oculto, onde residiria a sua autêntica identidade protegida dos holofotes. Defender a existência desse “outro” contra a descrença de todos é recuperar a dicotomia realidade/ficção que, quando dissolvida, provoca uma avalanche de demolições que levam ao silêncio, à morte da própria narrativa. Por isso, “Romance Negro” termina com uma pequena história sobre o bobo que vivia dizendo que viu a sereia e, a partir do momento em que realmente ouve o seu canto, emudece: eliminando-se a distância entre ficção e realidade, não é mais possível o relato que dela se alimenta.

Com o crescente ceticismo epistemológico do século XX, as fronteiras entre realidade e ficção, que o gênero policial de enigma, a despeito de sua vocação metaficcional, procura preservar, serão cada vez mais postas em xeque. O crime, na ficção de temática criminal, vai, progressivamente, deixando de ser algo que ocorre no mundo exterior e precisa ser

² A epígrafe do conto, retirada da obra de Sir Thomas Browne, é a seguinte: “Que canção cantavam as sereias, ou que nome adotou Aquiles quando se escondeu entre as mulheres, são perguntas que, embora de difícil resposta, não estão além de toda suposição. Tradução de Clarice Lispector (Poe, 2003, p.39).

investigado para que se atinja a verdade, para confundir-se com a própria pretensão de se esclarecer a verdade através do ato de narrar. A convicção manifesta no romance moderno, de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a pretensão do narrador de representar a realidade, abre o caminho para que se coloque sob suspeita a própria narrativa, que, simulando transparência, encobriria um “discurso de verdade” autoritário e excludente. Assim, a remissão a um esquema genérico surgido da necessidade de afirmar a possibilidade do conhecimento objetivo do real torna-se uma estratégia para que se questione a existência mesma de uma realidade fora da linguagem. Como observado em obra anterior (Figueiredo, 2010), a ficção de trama policial na contemporaneidade constrói-se deixando entrever seu próprio impasse: o que significa decifrar enigmas, se, ao cabo e ao fim, tudo parece se resumir à tarefa infinita de sobrepor uma interpretação a outra interpretação? Não seria o detetive da narrativa de enigma precisamente aquele que tem poder para impor sua versão dos fatos como verdade final? Indagam-se, também, os parâmetros éticos que permitiriam avaliar a violência em suas diversas formas de manifestação, inclusive aquela que consiste no ato de interpretar. Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas.

Considerar que não existem fatos, só interpretações, seguindo o pensamento de Nietzsche, significa, em princípio, ferir de morte o gênero policial, por sua pretensão primeira de alcançar um conhecimento objetivo da realidade. No entanto, o modelo genérico será recorrentemente revisitado em função desse mesmo relativismo, isto é, para que se desconstruam as certezas que lhe davam sustentação: a de um mundo ordenado e transparente e a da unidade coerente do eu. A ordenação causal da narrativa do processo investigativo, que antes era um recurso utilizado para demonstração da força do pensamento lógico como instrumento para desvelar os enigmas que nos desafiam, torna-se, cada vez mais, um recurso para que se denuncie o caráter ilusório de toda tentativa de dar conta da realidade através de mecanismos mentais abstratos. Estes criariam sistemas coerentes, mas que se sobrepõem à realidade, incapazes de controlar sua desafiadora imprevisibilidade, como vemos, por exemplo, na literatura de Borges. Fascinado pelos universos artificiais que recriam o mundo, pela invenção racional de irrealidades coerentes, o escritor argentino foi um cultor do gênero policial. Para Ricardo Piglia, Borges retomou a narrativa policial inglesa, buscando criar uma recepção adequada para seus próprios textos, isto é, esse tipo de relato e de manejo da intriga

estaria no centro de sua poética. Diz Piglia: “A morte e a bússola” é o *Ulisses* do relato policial. A forma chega à sua culminação e se desintegra.” (2000, p.68)

Por outro viés, a vitalidade da narrativa policial de ficção ao longo do tempo pode ser atribuída à renovação do gênero ocorrida com o surgimento do chamado romance negro na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos. Entretanto, se é verdade que o romance negro atendeu à demanda de uma sociedade para a qual o crime não é mais uma exceção, mas uma rede intrincada sem princípio nem fim, que permeia todas as esferas de ação, também é verdade que o romance de enigma, a partir daí, passou por um processo de depuração que garantiu sua sobrevivência: isto é, acentuou-se cada vez mais aquela vocação metaficcional que se fazia presente desde seus primórdios. À proliferação da narrativa *noir*, com seus desdobramentos em diferentes meios, em função, inclusive, da grande aceitação por um público mais amplo, corresponde a sofisticação da narrativa de enigma, retomada, sobretudo a partir da segunda metade do século passado, por escritores interessados em explorar suas fronteiras com outras narrativas como a da filosofia e da psicanálise, além de tomá-la como base para pensar a narrativa em si. Sem esquecer que a narrativa *noir* também passa por um refinamento quando trabalhada por determinados escritores que privilegiam o enfoque pirandelliano da verdade, é importante destacar que a narrativa de enigma com a qual o *noir* sempre dialoga, continua sendo o referencial para a ficção que, buscando afastar-se dos padrões do realismo do século XIX, dobra-se sobre as suas próprias convenções, problematizando as relações entre narrativa e verdade.

Na atualização do gênero, corrói-se a confiança nas estruturas sequenciais que, identificadas com a própria linha do raciocínio, com a forma da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado que eliminava as probabilidades e abolia o acaso. Desde *O Processo*, de Kafka, que pode ser lido como um romance policial em que não se chega a nenhuma conclusão - há o acusado e sua morte ao final, mas não se saberá qual o crime cometido -, passando pelo chamado romance negro, surgido nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, até o cinema e a literatura dos dias atuais, retoma-se recorrentemente o paradigma da narrativa policial de enigma para dissolvê-lo por dentro. Com a repetição exaustiva desse procedimento, o gênero passa por uma espécie de processo de “destilação”, diluindo-se, inclusive, as oposições que o estruturam: verdadeiro/falso, criminoso/vítima, detetive/criminoso. Uma outra dobra se acrescenta à dobra primeira que instituíra a investigação do crime como leitura de pistas de naturezas diversas, inclusive

textuais – a que decorre da consciência da opacidade do próprio texto que não remeteria para nada além de outro texto. O resultado é uma espécie de metarromance policial, ou, se quisermos, de um romance policial que vive da nostalgia do que perdeu - a ingenuidade de uma narrativa de pretensão realista.

Assim, de um conto de Edgar Alan Poe, como, por exemplo, “O mistério de Maria Roget”, publicado em 1824, para uma narrativa como “A aventura das provas do prelo”, do escritor argentino Rodolfo Walsh, publicada em 1953, mais de um século depois, que mudanças ocorreram nas pautas clássicas do gênero? Dupin, o aristocrata detetive de Poe, decifra o enigma do crime em “O mistério de Maria Roget”, a partir da leitura de notícias dos jornais. Daniel Hernández, detetive de Walsh, é um revisor de textos, empregado de uma editora, que desvenda o crime, no conto citado, a partir de pistas encontradas na prova tipográfica de um livro. De um conto para outro, mantida a estrutura básica do gênero, aumenta-se o grau de afastamento da realidade empírica. Se os dois detetives são leitores, o personagem criado por Walsh não toma como base para o desvendamento do crime as notícias de jornais, que remetem diretamente para o referente externo ao texto, mas os sinais utilizados pelos revisores, que, em princípio, remeteriam apenas para o próprio texto. Como o detetive é um revisor, atento às minúcias, recupera o fio tênue que liga o texto ao crime pela irregularidade no traçado dos sinais gráficos. Daniel Hernandez dobra-se sobre as provas do livro que Morel revisava - este, por sua vez, era uma tradução, isto é, um texto que se dobrava sobre outro texto: evidencia-se nessa série de remissões o diálogo de Walsh com a literatura de Borges.

O tom parodístico do conto, que se faz notar desde o duplo sentido do vocábulo “prova” usado no título, aponta para o jogo erosivo com a forma tradicional do gênero, ironizando-se o modelo cognoscitivo que lhe dá origem. Acrescente-se que o detetive míope, criado pelo ficcionista argentino, é um homem das letras, mas que exerce uma atividade habitualmente relegada ao segundo plano. Em contraposição ao processo de isolamento dos textos de seus aspectos materiais, promovido pela modernidade, Walsh, que foi revisor e tradutor, confere o protagonismo ao revisor, chamando a atenção para a importância do trabalho técnico realizado na preparação dos livros. Em “Aventura das provas do prelo” a prova grafoscópica nos lembra ainda que tanto a escrita quanto a leitura não são apenas uma operação abstrata, mas engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo mesmo e com os outros, como assinala Roger Chartier. No conto, o assassinato do escritor/tradutor

abre espaço para que a palavra do revisor torne-se soberana, destacando-se as suas qualidades como exímio leitor. Em comentário sobre o personagem, Walsh ressalta que as faculdades de que Daniel Hernández se vale nas investigações foram desenvolvidas no exercício diário de sua profissão: a observação, a minuciosidade, a fantasia e, sobretudo a capacidade de contemplar os diversos planos do texto, atentando para o sentido, a sintaxe e para os aspectos materiais que interferem na leitura.(2011, p. 8)

O texto que Morel traduzira e no qual ainda trabalhava na ocasião do crime era de autoria de um médico e literato norte-americano chamado, não por acaso, Oliver Wendell Holmes. Além disso, o título do livro que inclui o conto em questão – *Variações em vermelho e outros casos de Daniel Hernández* – parodia o da novela “Um estudo em vermelho”, de Conan Doyle. A remissão à obra do escritor britânico evidencia a progressiva estilização do gênero, suscitada, sobretudo, pela analogia entre o ato de ler e o de desvendar mistérios, já presente nos textos considerados como fundadores da narrativa de enigma moderna, mas que assume um lugar central na ficção posterior, servindo a objetivos diversos. O olhar do revisor, em “Aventura das provas do prelo”, atento aos mínimos sinais para evitar falhas na transcrição de textos, é tão hábil no desvendamento dos crimes quanto o olhar de Sherlock Holmes, aparelhado pelas teorias científicas da época. Daniel Hernandez, *alter ego* de Walsh, é, antes de tudo, um decifrador de códigos, como seu criador: em sua estada em Cuba, onde desempenhava atividades jornalísticas, Walsh decifrou o código usado pelas forças militares norte-americanas numa mensagem que se referia aos preparativos para a invasão da Baía dos Porcos, em 1961.

Também no cinema, o jogo com as regras que presidem a convenção genérica da narrativa policial está presente, como se vê em filmes como *Vertigo (Um corpo que cai)*, de Hitchcock (Estados Unidos,1958), e *Alfaville*, de Godard (França, 1965), para citar apenas dois exemplos, dentre muitos outros que poderiam ser lembrados. A estilização do gênero policial já era plenamente realizada por Hitchcock ao questionar, em suas obras, o próprio estatuto das imagens, problematizando a relação que estabelecem com o olhar que as contempla. Avesso às narrativas que, segundo ele, induzem o leitor/espectador a esperar tranquilamente a resposta para a pergunta “quem matou?”, às quais se refere usando a designação pejorativa de *whodunit*, Hitchcock debruçou-se sobre a matéria criminal, deslizando, com distância irônica, entre os subgêneros do suspense, do terror e da narrativa policial. Em *Vertigo*, o crime é arquitetado como um enredo ficcional que envolve o detetive.

O criminoso é o grande dramaturgo que dirige o olhar do investigador. Hitchcock, como observou Ismail Xavier, problematiza o próprio ilusionismo do espetáculo cinematográfico através da trama policial do filme. A dimensão reflexiva de *Vertigo* coloca em pauta a questão da ética da representação suscitada pelo direcionamento do olhar do espectador pela câmera cinematográfica:

A posição de Elster – aquele sabe – corresponde a posição do dispositivo narrador da história no cinema clássico (ele permanece a sombra e orchestra as imagens). Portanto, no enredo que coloca em cena, *Vertigo* espelha o próprio mecanismo desse cinema que, via de regra, constrói-se segundo a lógica do crime perfeito: define seu ponto de vista, dá corpo ao simulacro, é monitor de meu desejo, tal como o dispositivo Elster-Judy-Madeleine-Carlota em relação a Scottie. (Xavier, 2003, p.55)

No cinema europeu, os anos 60 marcaram a virada reflexiva da ficção policial. Godard, em *Alfville*, recorre ao gênero, dialogando ao mesmo tempo com o romance negro e o de enigma – este último é evocado pela hipertrofia do paradigma científico na cidade futurista de Alfville. À primeira vista, o filme parece enquadrar-se plenamente no gênero do policial *noir*, no entanto, vai muito além disso: trata-se de uma citação do estilo do filme *noir* que leva o espectador a refletir sobre a visão de mundo que a convenção do subgênero veicula. Para se contrapor ao mundo da razão que se autonomizou, à lógica fria do computador Alpha 60 que domina Alfville, Godard lança mão de um detetive de uma série televisiva francesa de sucesso. Agindo sem pensar, respondendo a violência com violência, como os heróis do cinema de ação hollywoodiano, o personagem encena o declínio do racionalismo na ideologia burguesa. O diretor joga com os clichês da narrativa policial *noir* para denunciar a cumplicidade do gênero com os mitos do individualismo burguês, que, tanto quanto o cientificismo vigente na sociedade de Alfville estariam a serviço da uniformização das condutas.

Surgido em meados do século XIX, momento em que se afirma a divisão entre dois regimes de produção cultural, o cultivado e o popular, o gênero policial desafia essa partilha, situando-se na interseção entre tais regimes. A maquinaria engenhosa que o constitui, como observou Jacques Dubois, dá origem a um dispositivo textual ao mesmo tempo rígido e flexível, do qual derivam “tanto textos que se limitam a reproduzir mecanicamente suas regras quanto textos inventivos e semanticamente plurais” (2005, p.9). Fruto das transformações ocorridas com a modernidade, o gênero é reinventado a cada época. Na atualidade, ajusta-se bem à disposição crítica pouco afeita a antagonismos rígidos, avessa a rupturas radicais com

parâmetros do passado, e que, por isso, não rejeita a pertinência genérica em nome do experimentalismo, evitando romper os pactos que facilitam a comunicação com o leitor. Se a tensão entre os valores da esfera artística e os do cotidiano burguês, inerente ao processo de autonomização da arte, se atenua, se a sociedade de massa institucionalizou a revolta modernista, o efeito de choque da atitude provocadora se neutraliza, tornando sem sentido a invenção de procedimentos de ruptura. A própria categoria do novo fica sob suspeita, já que a novidade é o recurso utilizado pelo mercado para atrair os consumidores, ou seja, a inovação como um valor em si pode ser vista como resultado da pressão da sociedade de consumo e se confundir com os ditames da moda. A repetição, constitutiva da estética de gêneros, já não precisaria, então, ser vista como algo que se opõe à “verdadeira arte” indissociavelmente ligada à criação do novo.

Diante desse quadro, pode-se dizer que a ficção policial situa-se num lugar privilegiado quando se trata de trabalhar nos limites entre os polos alto/baixo, de desestabilizar tal dicotomia, até porque o motivo do crime se constitui num ponto de entrecruzamento de diferentes campos da produção cultural, como o literário, o jornalístico, o televisivo e o cinematográfico. Com o declínio da estética da provocação, os autores, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se interseccionam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, para atender às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Em contrapartida, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. No caso da narrativa policial, este procedimento fica bem claro, porque, enquanto o primeiro tipo de leitor busca a elucidação do enigma no nível do enredo, o segundo busca decifrar os enigmas da composição da obra a partir do reconhecimento das referências que se cruzam em seu tecido intertextual.

Nesse sentido, ao atualizar o gênero policial, a ficção contemporânea não está interessada em desviá-lo de seu destino comercial ou em dissolvê-lo em meio à livre pesquisa estética. Está interessada na apropriação de uma estrutura de gênero - que, desde o século XIX, vem funcionando como um sistema de convenções que circula entre a indústria editorial, o texto e o leitor. O gênero policial, apropriando-se do esquema de investigação de crimes

instituído pela modernidade, para transformá-lo numa espécie de modelo gerador de narrativas, caracteriza-se pelo amplo potencial de reprodução a partir de pequenas variações, adaptando-se bem ao princípio da serialidade e à transposição para diferentes mídias. Afina-se assim também com uma sociedade regida pela vertigem da reprodutibilidade incessante, mas que não abre mão do inventário e do controle. A analogia entre o detetive e o *voyeur*, que Hitchcock já explorava no filme *Janela Indiscreta* (EUA, 1954), pode ser estendida, hoje, àquele espectador que se diverte com a indiscrição, com a possibilidade de devassar a vida privada, o cotidiano do outro, diante de uma tela de televisão ou de computador – as redes sociais oferecem ao detetive/*voyeur* um vasto campo de observação.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Pléiade, 1976, vol. 2, p.49. Apud LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- CONAN, Doyle, Arthur. *Sherlock Holmes*, vol. 6: Um estudo em vermelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2011a.
- _____. *Sherlock Holmes*, vol. 3: A volta de Sherlock Holmes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011b.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin, 2005.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC/7 Letras, 2010.
- FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.
- _____. Letras mestiças. *Folha de São Paulo*, 15 de junho de 2003, MAIS!.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- WALSH, Rodolfo. *Variações em vermelho e outros casos de Daniel Hernández*. São Paulo: Ed.34, 2011.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.