

**SOBRE A POESIA DAS CHAMINÉS:
QUESTIONAMENTOS ACERCA DE GÊNERO POLICIAL, LITERATURA-
MUNDO E OUTROS HIERÓGLIFOS HUMANOS EM TRÊS TENTATIVAS**

**ON THE POETRY OF THE CHIMNEYS:
THOUGHTS ON CRIME FICTION, WORLD LITERATURE AND OTHER HUMAN
HIEROGLYPHS IN THREE ATEMPTS**

Raquel Parrine*

Resumo: Este artigo faz três tentativas para entender por que a literatura policial é um fenômeno global e o que ela teria a dizer a respeito da literatura-mundo. Em primeiro lugar, abordamos a questão conforme formulada por G. K. Chesterton em 1902, qual seja, por que as histórias de detetive são tão populares. Seus argumentos são dois: a habilidade de o gênero falar sobre o presente e a forma com que garante o bom funcionamento da sociedade. Uma segunda tentativa passa pela estrutura do policial, segundo formulações de Roger Caillois e Tzvetan Todorov. Por último, a massificação do policial tem a ver com o seu comportamento como gênero literário, segundo Jacques Derrida e Avitta Ronell. Em suma, a literatura policial, como gênero, tem uma economia similar à literatura mundial, já que se repete pelo tempo e pelo espaço e, por causa desta proliferação, adquire marcas, anomalias. A literatura mundial também é uma proliferação que tem suas marcas intraduzíveis.

Palavras-chave: Literatura policial; G. K. Chesterton; Literatura mundial.

Abstract: This article takes three tries on understanding why crime fiction is such a global phenomena and what it has to say about world literature. In first place, we'll approach the question as it was formulated by G. K. Chesterton in 1902, i. e., why detective stories are so popular. He has two arguments: the genre's ability to talk about the present and the way it guarantees the well being of the society. A second try rounds about crime fiction's structure, as formulated by Roger Caillois and Tzvetan Todorov. Ultimately, the massification of crime fiction is explained by its behavior as a genre, after Jacques Derrida and Anvitta Ronell's studies. In conclusion, crime fiction, as a genre, has a economy similar to world literature, as it repeats itself through space and time, and, by this proliferation, acquires marks, anomalies. World literature is also a proliferation that has its untranslatable marks.

Keywords: Crime fiction; G. K. Chesterton; World literature.

* Raquel Parrine é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e bolsista do CNPq. Contato: raquel.parrine@acad.pucrs.br.

A literatura policial representa um dos gêneros mais bem-sucedidos de todos os tempos. Poucos estilos foram capazes de florescer em lugares tão diferentes – desde os Estados Unidos à adaptação perfeita à cultura britânica, o *giallo* italiano, o *polar* francês, o *suirishousetsu* japonês... – e influenciar tão massivamente a evolução de outras artes como o cinema (do *noir* a Hitchcock) e ainda o teatro, o rádio e a televisão. Suas origens já foram apontadas em lugares tão diferentes quanto o *Oedipus Rex*, o *Zadig*, ou *As mil e uma noites*. Muitos outros gêneros se originaram dele, como a ficção científica, o drama de tribunal, além de suas próprias subdivisões, como o policial duro, o filosófico, o analítico. Talvez seja o único gênero literário a se tornar um jogo de tabuleiro. Poucas manifestações literárias, em suma, podem gozar da mesma influência e também da mesma urgência de análise, do ponto de vista de uma crítica disposta em reconhecer sua complexidade.

A resistência em relação à crítica do policial, contra-intuitivamente, também é um fenômeno datado, cujo percurso merece um estudo detido. Não foi considerado menos interessante por nada menos que Otto Maria Carpeaux, que lhe dedicou alguns ensaios nos anos 30 a 50 e um espaço cativo na *História da Literatura Ocidental* (2012). Carpeaux apontou ao gênero uma lupa que o permitiu enxergar muitas de suas características e contradições. Observações tão pertinentes, aliás, que também aparecem em outros autores que se dedicaram ao gênero, como Jorge Luis Borges. Nos anos 50 também temos a interessante antologia organizada por Edgar Cavalheiro que identifica em muitos autores brasileiros – desde Lobato a João do Rio – *Histórias de Crimes e Criminosos* (1956). Isso para traçar uma pequena genealogia – perdida ou interrompida – no território nacional.

A pergunta que nos faremos neste breve passeio pelos bosques do policial será, portanto, por que ela possui um apelo mundial e longevo. O que dá ao gênero policial a energia criadora que preveniu sua extinção nos últimos 100 anos e continua a inspirar autores de diferentes países, com tradições radicalmente distintas, desde perspectivas várias? Além disso, o que o gênero diz sobre a literatura mundial, uma vez que seu fenômeno parece concretizar a visão de *Weltliteratur*, uma literatura que desafia os limites nacionais e possui uma “tradução” diferente em cada país. Vamos fazer algumas tentativas de abordagem deste problema, com uma solução satisfatória, ainda que não definitiva.

Tentativa 1

Uma versão mais primitiva desta pergunta foi lançada pelo escritor de policial (e não-policial) Gilbert Keith Chesterton, o príncipe do paradoxo. Grande intelectual católico, famoso pelas aventuras de seu detetive rechonchudo, o Padre Brown. Chesterton escreveu, em 1901 – vinte anos, note-se, depois da publicação do primeiro conto policial do mundo – um pequeno ensaio chamado “Uma defesa das histórias de detetive” (CHESTERTON, 2013¹). Lá, o autor se propõe a investigar a “genuína razão psicológica” da popularidade das histórias de detetive. A solução de Chesterton é incitar o leitor a sair do lugar comum: pensar que existem histórias de detetive tanto boas quanto ruins, e que a diferença entre as duas talvez seja maior do que entre uma obra canônica boa e uma ruim. Portanto, já se via uma estratificação do gênero naquela época em que o policial mal tinha se consolidado.

Podemos lembrar que a grande ruptura/dissidência/diversificação (como se queira enxergar) dentro do policial aconteceu na década de 1930, quando ele volta para os Estados Unidos na forma do policial duro (“*hard boiled*”). Há nuances, portanto: a boa história de detetive, segundo Chesterton, pode ser considerada uma forma perfeitamente legítima de arte.

Chesterton, então, identifica duas características principais na boa história de detetive, que são agentes do bem comum. Os dois grandes valores seriam a habilidade de o policial falar do presente e de conservar a ideia de ordem e de civilização. A respeito do primeiro argumento, para o escritor inglês, em sua argumentação extremamente poética, as histórias de detetives seriam aquelas que podem cantar a poesia das cidades do presente, tal como os homens antigos louvavam as paisagens naturais. Mas, haveria uma questão fundamental nesta comparação: a natureza é um caos de forças desordenadas, enquanto a cidade é um caos de força ordenado. Esta linha de raciocínio merece ser reproduzida aqui, porque, em se tratando de Chesterton, não é só importante *o que* se diz, mas *como* se diz. Segundo ele,

¹ Todas as citações deste ensaio de Chesterton são da versão online da American Chesterton Society, em tradução própria, por isso, não há indicação de página.

o labelo da flor ou o padrão do líquen podem ou não ser símbolos significativos. Mas não há uma pedra na rua, nem um tijolo na parede que não seja realmente um símbolo deliberado - uma mensagem de uma pessoa, como um telegrama ou um cartão-postal. A rua mais estreita possui, em cada curva e em cada estreiteza da sua intenção, a alma do homem que a construiu, talvez morto há muito tempo. Cada tijolo tem em si um hieróglifo humano, qual um tijolo talhado da Babilônia; toda tarde no telhado é um documento tão didático quanto uma tábula coberta de adições e subtrações. Qualquer coisa que tenda, mesmo sob a forma fantástica das minúcias de Sherlock Holmes, a afirmar este romance de detalhamento na civilização para enfatizar este caráter humano insondável em lascas e ladrilhos é uma coisa boa.

Os elementos da cidade, para Chesterton, comunicam uma mensagem para nós, uma mensagem cifrada, como um “cartão postal”. É muito interessante esta imagem: a cidade não é uma carta, em que a intenção e os pensamentos do remetente estão elaboradas e bem marcadas, em que o desejo é comunicar uma mensagem; nem é um telegrama, em que esta mensagem é ainda mais clara e urgente; mas um cartão postal, um comunicado muito menos direto, mais aberto e subjetivo, que depende de outros elementos que não só a escrita, cuja mensagem depende de uma imagem (uma foto, uma paisagem, uma pintura) que representa alguma outra coisa. Trocando em miúdos, o cartão postal é uma espécie de metáfora. Assim, para Chesterton, *cidade* é uma *metáfora*: o que há de mais concreto, a rua, o tijolo, a pedra, o telhado, são um *símbolo* – e não o contrário. Acho que este aspecto traça a diferença do policial para, por exemplo, o futurismo, as vanguardas, uma poesia como a de Olivero Gironde, para os quais a poesia surge como um espelho da cidade. No policial, a cidade é a metáfora, ela já existe na narrativa como material poético. Eu posso dizer “chaminé” e isso já significa outra coisa, o caos ordenado, a multidão, a solidão intrínseca dos corpos, o crime como efeito colateral de um *modus vivendi*. Não preciso, assim, poetizar a experiência da cidade, transformá-la em símbolo, como faria um Álvaro de Campos. O detetive seria, dessa forma, a pessoa que conseguiria ler e interpretar as metáforas (concretas, literalmente) da cidade². Sherlock Holmes é o hermenauta dos hieróglifos humanos. O que ele vê, no entanto, não é um encadeamento de argumentos que levam à solução desses símbolos, a uma versão totalizadora do problema do contemporâneo. O que ele enxerga é a poesia da cidade.

As luzes da cidade começam a brilhar como vários olhos de duendes, uma vez que elas são as guardiãs de um segredo, ainda que bruto, que o escritor sabe,

² Daí a comparação eminente entre o poeta (romântico) e o detetive, sugerida primordialmente por Poe. É justamente desta relação, note-se, que o personagem detetive é cunhado.

mas não o leitor. Cada curva da estrada é como um dedo apontando para ele, cada horizonte fantástico de chaminés parece estar sinalizando, desenfreada e ironicamente, o sentido do mistério.

A cidade, portanto, não é um livro aberto, pelo contrário, é guardião de um segredo. É um texto indiciário baseado em fragmentos, em “dedos apontados” para um sentido infinitamente indisponível para o leitor. A literatura policial, portanto, não trata de desvendar os sinais de um mundo caoticamente ordenado, radicalmente humano, mas de estudar seu sentido, de estar atento e em estado de contemplação. Enfim, nas palavras de Chesterton, de “perceber a poesia de Londres”.

Chesterton demonstra essa poesia também de forma poética, quando afirma, na passagem anterior, que “toda tarde no telhado é um documento tão didático quanto uma tábula coberta de adições e subtrações.”. A tradução traidora só alude à relação fonética que ele faz entre tarde e tábula (no original, *late/slate*), ou seja, observar a cidade, à noite, do telhado de um dos seus edifícios, pode ensinar tanto quanto uma lição racional de álgebra, porque diz algo sobre o homem contemporâneo, sobre nós. O estranho é pensar que, obviamente, o homem contemporâneo de Chesterton não é o homem do nosso tempo presente, mas aquele do começo do século XX.

De todas as formas, a literatura policial continua a endereçar-se ao presente, cumprindo a profecia que Chesterton faz neste texto: “Uma literatura, grosseira e popular, das possibilidades românticas da cidade moderna estava destinada a surgir. Ela surgiu nas histórias populares de detetive, tão brutas e originais quanto as baladas de Robin Hood”. Esta literatura, aliás, apesar dos seus desenvolvimentos futuros, parece continuar sendo grosseira e popular. Há algo do policial, portanto, que é poderosamente conservador. Não só a ideia do falar da cidade, do presente, mas também na figura do detetive, na estrutura da narrativa (que trataremos a seguir) e no manejo do mistério.

Isso nos leva ao segundo argumento de Chesterton, o de que o policial seria conservador da ordem e da civilização. Nas palavras do autor, que são de uma precisão sagaz, é da natureza do homem se rebelar contra “algo tão universal e automático como a civilização”. A civilização é nada mais nada menos que automática! – daí o conservadorismo do texto e do autor. Para Chesterton, estas noções são completamente engessadas: “a própria civilização é a mais sensacional das rupturas e a mais romântica das rebeliões.”. Não há transcendência possível. E o papel do detetive, para o autor, se afigura em relação direta com essa visão da sociedade:

Quando o detetive, em um romance policial, fica sozinho, e algo néscio e destemido entre facas e punhos na cozinha de um ladrão, isso certamente serve para nos lembrar de que o agente da justiça social é a figura original e poética; enquanto os gatunos e salteadores são meramente velhos conservadores cósmicos, felizes na respeitabilidade imemorial dos macacos e lobos.

Note-se como Chesterton arma a situação, qual um tabuleiro de xadrez onde sempre se sabe quem são os inimigos: o detetive é original e poético; os criminosos são macacos e lobos. Também é interessante que ele veja o mal, ou seja, os gatunos, como os conservadores cósmicos e não o contrário. O que interessa, para ele, antes de qualquer análise política/social é a análise moral, uma vez que é ela “a mais obscura e ousada das conspirações.”. Desta forma, não é difícil entender por que, para Chesterton, o policial é “o romance total do homem”: não só é ele o único capaz de refletir sobre os hieróglifos humanos, como também é aquele capaz da mais ousada das conspirações. Talvez nenhum autor tenha visto o policial de forma filosoficamente tão profunda quanto ele – e talvez nunca verá.

No futuro, a literatura policial vai lidar com a ideia de civilização de uma forma mais madura, mais complexa. A relação do detetive com a sociedade, não se deixe enganar por Chesterton, sempre foi complicada, desde Poe. Ricardo Piglia, ao se debruçar sobre o policial duro, faz uma reflexão muito pertinente sobre a abordagem particular que o gênero oferece a respeito da sociedade e o detetive

surge aqui um paradoxo que o gênero (e Poe mais que ninguém) resolve de um modo exemplar: como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela? O gênero policial dá uma resposta que é extrema: o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem a mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões sociais. Há um elemento alheio a toda instituição no sistema interpretativo que o detetive encarna, ele está fora, e muitos dos seus traços marcam essa distância (a vida noturna e algo perversa de Dupin, a cocaína de Sherlock Holmes, o álcool e a solidão de Marlowe), suas manias são formas de sublinhar a diferença (PIGLIA, 2004, pp. 58-59).

O que Ricardo Piglia ressalta e que me parece fundamental para qualquer policial, ontem e hoje, é que o detetive não é parte do corpo policial. Desde os primórdios, ele é um ser à parte – a imagem do artista cujo intelecto superior é incompreendido pelas instituições, como o pensa a mente romântica de Poe; ou o responsável pela salvação

espiritual do seu mundo, como o vê a mente católica de Chesterton; ou ainda o último baluarte da moral em uma sociedade corrupta, na concepção de Chandler. De todas as formas, é muito interessante como esse *outsider* sempre assume as contradições inerentes do tempo/espaço onde ele é colocado, pode ser entre o tráfico de mulheres da Suécia do século XXI, ou entre os haikus japoneses do período Endo.

A relação entre a sociedade e o detetive passa, necessariamente, pela ideia do crime. Para Phillip Marlowe, por exemplo, detetive célebre criado pelo norte-americano Raymond Chandler,

crime não é uma doença, é um sintoma. Policiais são como médicos que nos dão aspirina quando temos um tumor na cabeça, só que o policial preferiria curá-lo com uma porrada. Nós somos um povo grande, duro, rico, selvagem, e o crime é o preço que pagamos pela organização. O crime continuará conosco por muito tempo. O crime organizado é apenas o lado sujo do brilhante dólar. (CHANDLER, 1985, p. 309)

Tentativa 2

Por que o gênero policial é reconhecido e lido em torno do globo, numa magnitude muito maior do que esperaria, talvez, Chesterton: esta é a nossa pergunta. Talvez a resposta tenha a ver com a estrutura específica do romance policial. O crítico francês Roger Caillois, em *Puissances du Roman* (1945), afirma que a literatura policial está em uma situação especial no âmbito romanesco, na medida em que substitui a ordem da descoberta à ordem do acontecimento. Dessa forma, a razão eliminaria a sensação (CAILLOIS, 1945, pp. 57-58). Em comparação ao romance de aventuras, o policial significa um aumento do papel da razão em lugar do perigo (*idem*, p. 62). Isso acontece numa estrutura reversa à da narrativa de aventuras. Caillois tem uma observação específica sobre a forma do policial que se tornará capital para descrever não só o efeito do texto, como também todo o gênero, situando-o, inclusive, historicamente

...le roman policier semble un film projeté à l'envers. Il prend le temps à rebours et renverse la chronologie. Son point de départ n'est autre que le point d'arrivée du roman d'aventures: le meurtre qui met fin à quelque drame qu'on va reconstituer au lieu qu'on l'ait exposé d'abord. Dans le roman policier, le récit suit l'ordre de la découverte. Il part d'un événement qui est un aboutissement et, de cette donnée, remonte aux causes qui ont précipité la tragédie. Il retrouve

successivement les différentes péripéties que le roman d'aventures aurait relatées dans l'ordre où elles se sont produites. Il est ainsi très simple de tirer d'un roman d'aventures un roman policier ou inversement : il suffit de les retourner³ (idem, p. 57).

A ideia de que o policial é o inverso do romance de aventuras é muito significativa. Ela diz algo da natureza do policial, aponta para um sentido além do que o simples revelar de uma expectativa: o que está em primeiro plano, no gênero, é o enigma. Todo o relato vai partir deste enigma, vai circundá-lo no miolo do texto e finalmente remontar a origem dele. Voltaremos a isso em breve.

Caillois chama a estrutura do policial de “piramidal”. Ela se constituiria de três partes: a primeira, a revelação do cadáver e a formulação do enigma; a segunda, muito mais longa, conta os sucessos da investigação do detetive; a terceira seria outra volta no tempo que revelasse os pormenores e a solução do enigma (CAILLOIS, op. cit.). Essa teoria foi reformulada posteriormente pelo crítico franco-búlgaro Tzvetan Todorov, em seu livro de ensaios *As Estruturas Narrativas*. Sendo estruturalista, o objetivo do crítico é chegar às linhas primordiais que compõem os diferentes gêneros literários, atividade a que se dedica em todos os ensaios do volume supracitado. Dessa forma, ao voltar-se ao policial, estipula, seguindo as linhas de Caillois,

na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum (TODOROV, 1970, p. 96).

Esta observação provavelmente é o olhar mais preciso que poderíamos ter sobre o policial. O gênero se baseia, portanto, em uma dupla articulação de duas histórias, como uma dobradiça. Uma história é o enigma, a história do crime, e a segunda é a história de sua revelação, a história do inquérito. Segundo o crítico, a história do inquérito seria sempre contada no presente e narraria as peripécias do detetive, ao remontar a primeira história, a do crime. Esta seria a verdadeiramente relevante, mas

3 ...o romance policial é como um filme projetado ao revés. Ele captura o tempo ao contrário e reverte a cronologia. Seu ponto de partida não é outro senão o ponto de chegada do romance de aventuras: o assassinato que põe fim a qualquer drama que será reconstituído no lugar que havia sido exposto no início. No romance policial, a narrativa segue a ordem da descoberta. Ela parte de um evento que é um resultado e, deste dado, remonta às causas que precipitaram a tragédia. Ela investiga sucessivamente as diferentes peripécias que o romance de aventuras teria relatado na ordem em que foram produzidas. Assim, é muito fácil tirar um romance policial de um romance de aventura, e vice-versa: basta invertê-los. (Minha tradução. Agradeço a Pierre-Ludovic Viollat pelas revisões da tradução do francês.)

está invisível até o final da narrativa. Essa dualidade remeteria, segundo Todorov, a um conceito geral da literatura, conforme descrita pelos formalistas russos. A história do crime é a *fabula*, o que realmente aconteceu, e a história do inquérito é a *trama*, a forma específica em que é representada, contada por alguém.

Há ainda mais uma consequência interessante da dupla articulação do policial, algo mais teórico, aquilo talvez a que Caillois estava apontando. Segundo Todorov

a segunda história, a história do inquérito goza, assim, de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca (...). Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história deste livro (TODOROV, 1970, p. 96-97).

Como uma dobradiça, a história do inquérito está ligada à história do crime. O inquérito surge da necessidade de revelar, de fazer entender, de contar uma história. A história do crime, ao contrário, existe sob o signo do enigma, na escuridão, disposta a esconder-se ao máximo possível. A história do crime, para Todorov, é a história de sua ausência. Sua principal característica é a impossibilidade de estar manifesta e quando está, sempre é uma história em segunda mão. Esta economia das duas histórias quer dizer também, por outro lado, que a literatura policial é, na verdade, a história de uma história, ou seja, é a dramatização (o inquérito) da construção de um relato (o crime). Segundo o crítico Peter Thoms, o policial seria

as a story that dramatizes the construction of a story, replacing the unintelligibility of mystery with explanation, detective fiction emphasizes the potential comforts of narrative: the apparent provision of order, of meaning, of a metaphoric map in time (with beginning, middle, and end) that seems to tell us where we are⁴ (THOMS, 2002, p. 133).

A ilusão de ordem que o policial oferece, com linhas certas que marcam o começo e o fim da experiência, representa o próprio ato de narrar, a operação ficcional. De certa forma, a narrativa policial é, toda ela, metanarrativa. Segundo Ricardo Piglia,

⁴ Como uma história que dramatiza a construção de uma história, substituindo a ininteligibilidade do mistério pela explicação, a literatura policial enfatiza os confortos potenciais da narrativa: as provisões aparentes de ordem, de significado, de um mapa metafórico no tempo (com começo, meio e fim) que parece nos contar onde estamos (Minha tradução).

a arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais./Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro./ A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p. 103)

Não seria exagerado dizer, portanto, que a literatura policial é, em sua quintessência, a história da literatura, ou melhor, ela representa, performativamente, o ato de narrar e de ler.

Se a versão moderna da pergunta de Chesterton for por que a literatura policial é um gênero tão popular e parece ter sido aceita e desenvolvida em rincões tão (completamente) diferentes do planeta Terra; uma resposta possível seria porque ela põe em cena, de novo e de novo, a arte de narrar e de ler os sinais. Ora o detetive é um leitor, que interpreta no microscópico, num gesto metonímico carregado de sentido, toda uma pequena narrativa; ora ele é o autor, quando apresenta aos personagens, e a nós que assistimos à cena num outro plano, a solução do enigma (THOMS, 2002).

Tentativa 3

Por outro lado, a chave da questão sobre o policial também reside no fato de que ele é uma literatura de gênero e responde a suas particularidades.

Jacques Derrida e Avitta Ronell pensam na questão de gênero de uma forma bastante aberta, a fim de incluir não só os literários/textuais, mas também as espécies biológicas, os gêneros humanos (masculino/feminino). O estudo dos gêneros é um estudo das taxonomias. Para eles, um gênero é uma lei e uma contra-lei: por um lado, uma espécie de promessa de não misturar gêneros; e, por outro, a impossibilidade de se cumprir essa promessa. Isso se dá porque, segundo os autores, um gênero se produz a partir de uma repetição de marcas específicas, marcas genéricas que fazem seus elementos (no nosso caso, os textos) se identificarem entre si. Ele depende da pureza dessas marcas, para que se produza a identificação de elementos, um código compartilhado por todos. Desta forma, o gênero deve exibir sempre um traço de homogeneidade.

Por outro lado, conseqüente e concomitantemente, é esta mesma repetição, ou proliferação de elementos e suas marcas genéricas que faz que ocorram anomalias,

monstruosidades, diferenças, impurezas, corrupções – ou seja, o gênero também tem uma veia de heterogeneidade. Desta forma, um novo elemento ao mesmo tempo faz parte e não faz parte de um gênero. É interno a ele, porque traz as marcas genéricas que permitem se identificar com outros textos (traço homogêneo), mas, ao mesmo tempo, é externo a ele, porque sempre traz novidades (traço heterogêneo). Nos termos dos autores: “It gathers together the corpus and, at the same time, in the same blinking of an eye, keeps it from closing, from identifying itself with itself”⁵ (DERRIDA; RONELL, 1980, p. 65), quer dizer, um novo elemento sempre confirma e ameaça a identificação, a homogeneidade, a pureza do gênero, ao mesmo tempo tornando-o mais abrangente e amplo. A função do gênero, portanto, que é a sua repetição, também é sua possibilidade de abertura, de mudança.

Assim, pensando com Derrida e Ronell, a literatura policial, sendo um gênero, possui um *omnibus* que se repete: o mistério, o detetive, as pistas, a solução, a dupla articulação, o romance de aventuras ao revés, etc. Entretanto, ao se proliferar tanto no tempo quanto no espaço, o *omnibus* vai incorporando possibilidades novas, resultantes de anomalias particulares, contribuições de autores vários em países diferentes, que ampliam o gênero e seu potencial ficcional. Desta forma, o romance policial é sempre o romance da poesia das chaminés, da busca pelo hieróglifo humano (traço homogêneo) – mas, ao mesmo tempo, também é a história do antropólogo que se suicida no Xingu, do tráfico de mulheres na Suécia, dos crimes da ditadura militar na Argentina (traço heterogêneo).

Existe um porém: para Ronell e Derrida, a grande questão é que não há como dizer com certeza o que é um traço genérico e o que é a anomalia. De alguma forma, o traço heterogêneo pode se tornar homogêneo. Em outras palavras, tentando reelaborar a questão proposta pelos autores, podemos dizer que um gênero é um espectro de expectativas, um conjunto de textos que aponta um para o outro, mas, ao mesmo tempo (num mesmo piscar de olhos), tem o desejo de se rebelar, de operar à margem, de extrapolar as marcas genéricas. O gênero é o seu próprio desejo de misturar os gêneros.

A literatura policial é exemplar, também, deste comportamento, tendo o fim do século XX se ocupado a operar e testar seus limites. Paul Auster e Thomas Pynchon – em

5 Ele reúne o corpus e, ao mesmo tempo, no mesmo piscar de olhos, não o deixa se fechar, identificar a si mesmo consigo mesmo (Minha tradução).

A Trilogia de Nova York e *O Leilão do Lote 49*, respectivamente – desafiam a expectativa do leitor em relação ao gênero, enunciando seus elementos identitários (outra vez o mistério, o detetive, a investigação) só para deixá-los estatelarem no chão de um universo pós-moderno caótico.

Vamos propor, portanto, nossa terceira tentativa: pensar a ideia de gênero em uma comparação com a ideia de literatura mundial. São ambas formas de pensar a literatura que desafiam o espaço nacional e reivindicam uma tradição total, universal, que ultrapassam barreiras e cruzam tradições. São formas de pensar que buscam marcas identitárias sem esperar delas uma ligação canônica, ou uma lógica historiográfica determinante, desafiando o estudo disciplinar.

A literatura mundial, de fato, contém em si o mesmo conflito entre aquilo que pertence e o que não pertence, entre o particular e o geral, que acabamos de demonstrar estar no âmago da economia do gênero. Ela também estuda um *omnibus* que se repete, uma parte de si que pode estudar lado-a-lado literaturas do mundo inteiro, que ao mesmo tempo possuem uma particularidade intraduzível, uma “anomalia”. A anomalia da literatura-mundo é a tradução, ou melhor, a impossibilidade de tradução. É isso o que Gayatri Chakravorty Spivak ressalta em sua crítica à versão moderna *Weltliteratur*, em seu livro *Death of a Discipline* (2003). Para ela, a reivindicação do estudo de uma literatura que pertença a todo o planeta passa, necessariamente, pelo problema das particularidades intraduzíveis de diferentes países e de suas respectivas propostas estéticas.

Se pensarmos no gênero (policial ou não) como representante modelar da literatura mundo, a questão do intraduzível/traduzível seria o próprio *omnibus* do gênero, repetindo-se *mutatis mutandis*, em diferentes lugares do mundo, recebendo, de cada novo lugar, uma particularidade irreprodutível, que só faz sentido naquele contexto. Um exemplo rápido seria a política da impunidade, típica da justiça brasileira, retratada nas obras de Luiz Alfredo Garcia Roza – nos quais Espinoza, seu detetive, tem uma taxa de condenação muito menor do que um Maigret, por exemplo, ou um *Law and Order*.

Nesta terceira tentativa, portanto, nos endereçamos novamente à pergunta de Chesterton numa nova roupagem: o que a literatura policial tem a dizer sobre a

literatura mundial? Ela poderia afirmar que a literatura de gênero, sempre à margem do cânone, possui uma economia singular que justificaria o estudo enciclopédico e sem fronteiras que a literatura-mundo propõe. Ela poderia dizer que ela mesma é o elemento modelar da *Weltliteratur* – um tiro pela culatra, talvez, da proposta inicial daqueles que fundaram este pensamento e que pretendiam estudar, de fato, o cânone das literaturas europeias (ZARIFOPOL-JOHNSTON, 2007).

Conclusão satisfatória, ainda que não definitiva

A literatura policial, provavelmente a literatura de gênero mais bem-sucedida do mundo, tendo caminhado nas margens do campo literário por mais de 100 anos, tem muito a dizer a respeito do cânone. Sua filosofia está escondida nas pistas deixadas por seus melhores autores, nas entrelinhas de livros que vendem milhões de exemplares. Esta linguagem cifrada, este tijolo da Babilônia, está presente, portanto, em quase qualquer biblioteca do planeta e foi lida por quase qualquer ser humano que já tenha lido um livro. Ela é o legado de várias gerações de escritores que dizem para nós como viver, como interpretar os sinais num mundo caótico que não entendemos.

Também é uma literatura que pode clamar para si um poder simbólico significativo, uma potência de estudos derivada de sua relevância mundial – relevância esta que este ensaio tentou desenhar, ainda que de forma rudimentar, mas que certamente tem a ver com os quatro elementos que tratamos: falar sobre o presente, falar sobre a sociedade, mimetizar a criação de uma história e se comportar como um gênero. Esses quatro elementos estão presentes na literatura policial como talvez em nenhuma outra e oferecem uma perspectiva privilegiada sobre os problemas teóricos enfrentados pela crítica literária do presente.

Referências

CAILLOIS, Roger. Le roman policier. In: *Puissances du Roman*. Buenos Aires: Editions du Trident, 1945, p. 53-104.

CAVALHEIRO, Edgar; DE MENEZES, Raimundo (org.). *Histórias de crime e de criminosos – uma antologia de contos brasileiros*. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros, Ed. Civilização Brasileira, 1956.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 4 vol. 2ª ed. São Paulo: Leya Brasil, 2012.

CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. Trad. Flávio Moreira da Costa. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

CHESTERTON, G. K. *A defence of detective stories*. Disponível em: <http://www.chesterton.org/discover-chesterton/selected-works/the-detective/a-defence-of-detective-stories/>. Acesso em 15/02/2013

DERRIDA, Jacques; RONELL, Avital. The law of genre. *Critical Inquiry*, vol 7, nº 1. Chicago: University of Chicago Press, outono de 1980. p. 55-81.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

THOMS, Peter. Poe's Dupin and the power of detection. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 133-174.

TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do romance policial". In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca. "Found in Translation: the Two Lives of E. M. Cioran; or, How One Can Be a Comparatist?". *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania: vol. 44, n. 1-2, p. 20-37, 2007.

Recebido em abril de 2013.

Aceito em junho de 2013.