Carla Portilho | Marcela Miller | Pedro Sasse
(orgs)

PRIMEIRAS PISTAS

as origens críticas da narrativa criminal

PRIMEIRAS PISTAS

as origens críticas da narrativa criminal

Carla Portilho | Marcela Miller | Pedro Sasse
(Orgs.)

PRIMEIRAS PISTAS

as origens críticas da narrativa criminal

Hugin+Munin
2020

INTRODUÇÃO

Apenas recentemente a crítica brasileira vem abrindo suas portas para receber os gêneros da ficção de entretenimento sem o preconceito antes atribuído a eles. O horror, a fantasia, a ficção científica e o romance policial, assim, começam a ganhar espaço na academia com grupos de pesquisa dedicados exclusivamente ao segmento. Tal abertura vem revelando que, diferentemente do que por muito tempo se fez acreditar, a literatura nacional teve uma consistente produção de obras cujas características se alinham a esses gêneros. Essas obras, no entanto, à sombra das rentáveis produções de sucesso estrangeiras e negligenciadas pela crítica local, só recentemente vêm recebendo a devida atenção.

Com isso, vemos surgir um problema decorrente dessa súbita e recente descoberta de uma tradição desses gêneros de massa: a escassez de fundamentos teóricos e críticos acessíveis para dar conta desse objeto. Se a quase completa ausência de livros desse tipo no mercado editorial brasileiro pode, ainda, ser mitigada pelo uso de *e-books*, muitas obras importantes para se estudar o gênero não contam com versões digitais e, quando contam, obviamente não estão traduzidas. Trazer edições físicas desses livros de fora custa, muitas vezes, mais do que muitos pesquisadores podem se dar ao luxo de pagar por uma entre muitas adições necessárias ao fundamento teórico de sua pesquisa.

Nós, do Grupo de Pesquisa Escritos Suspeitos (CNPq), dedicado ao estudo da narrativa criminal — conhecida popularmente como romance policial —, pensando nas dificuldades vividas pelos pesquisadores da literatura de entretenimento no país, idealizamos este projeto de tradução de textos pioneiros da crítica e teoria do gênero criminal, a fim de disponibilizar um material de difícil acesso, e quase completamente sem traduções em português, composto por reflexões que até hoje surgem, como contraponto ou afirmação, nos debates acadêmicos da área.

Tais textos compõem o que seria a primeira fase das reflexões voltadas para a narrativa criminal enquanto um gênero já definido. Ainda que tenhamos alguns textos que discorrem sobre o assunto ao longo do século XIX, é apenas no começo do século XX que os contornos do que então era conhecido como *detective stories* se tornam nítidos, permitindo considerações gerais sobre o gênero.

Nessa primeira fase, há, ainda, certa sobreposição entre o domínio da produção ficcional e da reflexão teórica sobre o gênero: boa parte desses textos pioneiros era produzida pelos próprios autores do gênero, como é o caso de G. K. Chesterton, R. Austin Freeman e William H. Wright (S. S. Van Dine). Sendo negligenciados pela maior parte da crítica tradicional, cabia a esses escritores, assim como alguns aficionados do gênero, o papel de preencher essa lacuna, geralmente através de prefácios a coletâneas ou artigos para revistas temáticas.

Predominam, nesses textos, posturas prescritivas, que tentam ditar as regras tácitas para a produção de uma boa narrativa criminal, e posturas apologéticas, preocupadas em defender o valor artístico do gênero das acusações feitas pela crítica tradicional. Ainda que tais posturas, hoje, já estejam ultrapassadas na crítica especializada, são importantes para refletirmos sobre algumas das convenções do gênero — que, então, tomavam forma de regras rígidas — e sobre a história da recepção da narrativa criminal.

Um texto se destaca dos demais tanto em data quanto em abordagem: *On murder considered as one of the fine arts* (1827), de Thomas de

Quincey. Este peculiar ensaio, que já tem boas traduções em português, não é exatamente uma crítica da narrativa criminal, e é bem anterior a essa primeira fase que utilizamos como recorte para este livro. No entanto, acreditamos ser importante inclui-lo aqui pela sua recorrente menção tanto na ficção quanto na crítica da narrativa criminal, oferecendo-o não como um precursor dessa crítica, mas como um fundamento importante para esses pioneiros. Optamos por uma nova tradução a fim de sintonizá-la com as escolhas que fizemos neste projeto.

Outro texto que já encontra traduções em português e que também optamos por traduzir novamente é uma das mais famosas cartilhas da narrativa criminal: as vinte regras de S. S. Van Dine. A escolha da inclusão de um material como esse, facilmente encontrado na internet, se dá pelo nosso intuito em concentrar, em um único livro, o maior número de referências importantes da época, tornando mais prático para o pesquisador o processo de consulta a esse material.

O fragmento do livro *The Literature of Roguery* (1907), de Frank Chandler, será outro dos textos que difere um pouco do padrão dessa primeira fase. No entanto, a distinção se dá mais pelo seu objeto do que pela abordagem. Optamos por incluir o escrito de F. W. Chandler neste projeto justamente por essa discrepância que apresenta em relação ao seu objeto: é um dos primeiros e raros livros a abordar a narrativa criminal centrada em criminosos nessa época. Enquanto alguns dos outros críticos que veremos condenam ou ignoram essa ramificação da narrativa criminal, postura que perdura até a segunda metade do século XX, F. W. Chandler, já no primeiro decênio do século, fazia uma extensa pesquisa sobre obras focadas na vida e nas ações de criminosos, não só na literatura inglesa, mas também na espanhola, francesa e holandesa.

Citado por Howard Haycraft como um importante nome dos primórdios da crítica da narrativa criminal, F. W. Chandler acaba sendo esquecido pela crítica especializada justamente por seu distanciamento da ramificação mais popular do gênero, centrada nos detetives. Sendo majoritariamente um

livro de levantamento bibliográfico, com eventuais comentários críticos, é, no entanto, muito difícil estabelecer um recorte generalista das reflexões de F. W. Chandler sobre o gênero, o que nos leva ao breve recorte selecionado e traduzido aqui. O texto fica, assim, mais como um convite ao escrito original — que, talvez, possa vir a ser traduzido futuramente para o português — do que necessariamente como um aporte teórico-crítico significante.

Tentamos, nos textos, de forma geral, manter os conceitos utilizados pelos autores o mais próximo possível dos originais. Nem sempre, no entanto, é viável manter uma grande fidelidade, tendo em vista que certas palavras ou não encontram um equivalente satisfatório em português ou este se afasta dos usos esperados para aquela conceituação.

É o que ocorre, por exemplo, na tradução de *detective story*, provavelmente um dos conceitos mais frequentes nos textos traduzidos. Enquanto, em inglês, "*story*" é utilizado recorrentemente para designar gêneros ou vertentes — *short story*, *horror story, spy story* etc. —, em português o vocábulo "história" — ou mesmo "estória" — não é utilizado da mesma maneira com frequência. Ainda que digamos que vamos ler uma história — ou estória — de horror, não denominamos o gênero "histórias de horror". Por isso, nesse caso, optamos por utilizar "ficção" como um substituto mais adaptado à construção de gêneros literários em português, já que transmite um sentido condizente com o uso de "*story*" nesse contexto e corresponde ao uso do "*fiction*", que é usado de forma alternada na denominação dos gêneros dos textos anglófonos aqui selecionados.

Vale ressaltar que nossa denominação do gênero como um todo, quando desconectada da obrigação de proximidade de sentidos com o texto traduzido, opta, no entanto, por "narrativa" em vez de "ficção" ou "história". Tal escolha acompanha considerações teóricas recentes que percebem a forte presença de discursos narrativos não-ficcionais — ou ao menos ditos não-ficcionais — na trajetória do gênero criminal, como os *Newgate calendar*, a *non-fiction novel* capotiana ou certos romances-reportagem no Brasil.

Denominamos, então, como *narrativa criminal* não apenas os textos tomados como *ficção detetivesca*, escopo majoritário dos críticos da primeira fase que abordaremos aqui, mas também aqueles comprometidos com a reflexão e a representação do crime em outras abordagens, centrando-se nos criminosos, nas vítimas ou alternando entre diferentes focos, ficcionais ou não. Tal conceito, ainda que não apareça nas traduções, pode surgir na introdução aos textos e em notas do tradutor, fazendo-se necessário esse cuidado.

A ordenação dos capítulos do livro pode causar certo estranhamento, já que não segue a ordem cronológica. Agrupamos, inicialmente, os três textos críticos de maior aprofundamento e centralidade para os estudos da narrativa criminal. Seguidos deles, entram aqueles que, divergindo em forma ou abordagem dos anteriores, são, de alguma maneira, importantes para uma reflexão sobre os modos de ver o gênero em suas origens. Estes também não seguirão a ordem cronológica: optamos por dispor, primeiro, as reflexões de Chesterton e F. W. Chandler, que são de fato críticas, e deixar para o encerramento do livro o peculiar texto de Quincey antes mencionado.

Por último, eventuais considerações específicas sobre a tradução ou informações adicionais para compreender certos trechos serão inseridas como notas de tradução no rodapé das páginas. Os critérios para seleção das notas ficaram sob responsabilidade dos próprios tradutores.

Esperamos que a obra seja proveitosa e que venha a fortalecer a pesquisa da narrativa criminal no Brasil.

Os organizadores

SUMÁRIO

R. AUSTIN FREEMAN

Apresentação 11

A arte da ficção detetivesca 12

trad. Juliana Meanda

E. M. WRONG

Apresentação 25

Prefácio a *Crime and Detection* 27

trad. Pedro Sasse

WILLARD H. WRIGHT / S. S. VAN DINE

Apresentação 45

Vinte regras para escrever histórias de detetives 49

trad. Vanessa Cianconi

As grandes histórias de detetives 54

trad. Carla Portilho

G. K. CHESTERTON

Apresentação 96

Uma defesa da ficção detetivesca 98

trad. Alexandre Ferreira e Pedro Sasse

Uma defesa do *penny dreadful* 102

trad. Alexandre Ferreira e Pedro Sasse

FRANK W. CHANDLER

Apresentação 109

A literatura de malandragem 111

trad. Leonardo Nahoum

THOMAS DE QUINCEY

Apresentação 120

O assassinato como uma das belas-artes 123

trad. Isabela Lopes

Colaboradores 155

R. AUSTIN FREEMAN

A ARTE DA FICÇÃO DETETIVESCA (1924)

Apresentação

Richard Austin Freeman (1862-1943), que assinava apenas R. Austin Freeman, foi um popular escritor inglês de contos e romances detetivescos. Médico e cirurgião, eventualmente foi forçado a se aposentar por problemas de saúde, quando começou a escrever ficção. A maioria de suas narrativas tem como protagonista Dr. John Evelyn Thorndyke, um investigador forense médico-legal e patologista. A primeira história com esse personagem, *The Red Thumb Mark*, foi publicada em 1907. Freeman afirma ter criado a história detetivesca invertida em sua coleção de contos *The Singing Bone*, de 1912. Esse tipo de narrativa é o oposto da mais típica "*whodunit*", em que o mistério central recai sobre quem cometeu o crime, e nenhum detalhe sobre o criminoso é revelado até o clímax da obra. Já a história detetivesca invertida, também conhecida como "*howcatchem*", tem como questão primordial a forma como o detetive soluciona o caso; a prática do crime é exposta no início da narrativa, geralmente incluindo a identidade do autor, e a história então descreve o trabalho do detetive em resolver o mistério. Freeman prosperou durante a Era de Ouro da Ficção Detetivesca, nas décadas de 1920 e 1930; e o conto *The Case of Oscar Brodski*, que o próprio autor cita neste ensaio, tem sido considerado um dos marcos na história da ficção detetivesca. O autor escreveu praticamente um romance por ano com Dr. Thorndyke até a sua morte.

Juliana Meanda

A ARTE DA FICÇÃO DETETIVESCA

R. Austin Freeman

O *status* no mundo das letras daquele tipo de ficção que encontra seu principal tema no desvendamento de crimes ou semelhantes mistérios intrincados apresenta certas anomalias. Pelo crítico e pela pessoa declaradamente letrada, a ficção detetivesca — para adotar o nome desinteressante pelo qual essa classe de ficção é agora universalmente conhecida — pode ser descartada com desdém para fora do âmbito da literatura, sendo concebida como um tipo de obra produzida por escritores semi-instruídos e totalmente incompetentes para o consumo de ajudantes de escritório, operárias de fábrica e outras pessoas desprovidas de cultura e gosto literário.

Que tais obras são produzidas por tais escritores para tais leitores é uma verdade inegável; mas, em relação à mera má qualidade, a ficção detetivesca não detém o monopólio. Por escritores semelhantes e para leitores semelhantes, são produzidas histórias de amor, romances e até narrativas históricas de qualidade duvidosa. Mas há essa diferença: enquanto o lugar da história de amor ou do romance na literatura foi determinado pela consideração das obras-primas de cada tipo, a ficção detetivesca parece ter sido julgada por seus fracassos. O *status* de toda a classe foi fixado por uma estimativa formada a partir de amostras inferiores.

Qual é a explicação para essa discrepância? Por que é que, enquanto uma história de amor ou romance ruim é condenado meramente por seus méritos como uma amostra defeituosa de uma classe respeitável, uma história

detetivesca pode ser condenada sem julgamento em virtude de algum suposto tipo de pecado original? A suposição quanto à classe de leitores é visivelmente falsa. Não há nenhum tipo de ficção mais universalmente popular do que a ficção detetivesca. É um fato conhecido que muitos homens famosos encontraram nesse tipo de leitura a sua recreação favorita, e que é consumida com prazer, e até com entusiasmo, por muitos homens instruídos e intelectuais, não raramente em preferência a qualquer outra forma de ficção.

Sendo assim, peço novamente uma explicação sobre o menosprezo com que todo o gênero da ficção detetivesca é tratado pelos declaradamente letrados. Claramente, uma forma de literatura que desperta o entusiasmo dos homens do intelecto e da cultura não pode ser afetada por nenhuma qualidade inerentemente baixa. Ela não pode ser tola e é improvável que seja imoral. De fato, não é nenhuma das duas. A explicação provavelmente deve ser encontrada na grande proporção de falhas; na tendência do principiante e do amador de estranhamente adotar essa forma difícil e intrincada em seus esforços de aprendiz; na técnica literária crua, frequentemente associada a outras produções satisfatórias; e talvez na queda da qualidade do trabalho de romancistas consagrados quando experimentam este departamento de ficção, ao qual eles podem não se adaptar nem por temperamento, nem por treinamento.

Assim, o julgamento crítico foi formado não sobre o que a ficção detetivesca pode e deve ser, mas sobre o que era no passado com demasiada frequência, quando feita de maneira grosseira e incompetente. Infelizmente, esse tipo de obra ainda é predominante; mas não é representativo. Nos últimos anos, surgiu uma nova escola de escritores que, levando a sério a ficção detetivesca, estabeleceram um padrão mais exigente, e cuja obra, admirável tanto na construção como na execução, provavelmente explica o recente crescimento na popularidade dessa classe de ficção. Mas, apesar de representativas, essas obras são uma minoria; e ainda é verdade que uma história detetivesca que desenvolve plenamente as qualidades características próprias de seu gênero e é, além disso, satisfatória em termos de dicção, contextuali-

zação, caracterização e execução literária geral da obra, é, provavelmente, a mais rara de todas as formas de ficção.

A raridade da boa ficção detetivesca deve ser explicada por um fato que parece ser pouco reconhecido tanto pelos críticos como pelos autores; o fato, a saber, de que uma história detetivesca plenamente executada é um trabalho muito difícil e altamente técnico, que exige de seu criador a união de qualidades que, se não mutuamente antagônicas, são, pelo menos, raramente encontradas juntas em um único indivíduo. Por um lado, é um trabalho de imaginação, que exige a aptidão criativa e artística; por outro, é um trabalho de raciocínio, que demanda o poder da análise lógica e do raciocínio sutil e preciso; e, somado a essas qualidades inerentes, deve haver um conjunto extenso de conhecimentos especiais. Evidências semelhantes da dificuldade do trabalho e do fracasso em realizá-lo são fornecidas por experimentos ocasionais de romancistas do tipo ortodoxo, já mencionados — experimentos que geralmente fracassam devido a uma completa incompreensão sobre a natureza do trabalho e as qualidades que ele deve possuir.

Um erro muito predominante é o de que uma história detetivesca precisa ser altamente sensacional. Ela tende a ser confundida com a mera ficção criminal, na qual os incidentes — trágicos, horríveis e até repulsivos — formam o tema de fato, e a qualidade almejada é o horror — sensacionalismo bruto e pungente. Aqui, o objetivo do escritor é causar arrepios no leitor; e como esse leitor provavelmente adquiriu, por meio de leitura semelhante, um grau um tanto extremo de insensibilidade, a violência dos meios deve ser progressivamente aumentada em proporção à insensibilidade do sujeito. Canta o caçador no verso juvenil[1]:

Atiro no hipopótamo com balas de platina
Porque se eu usar de chumbo, sua pele certamente as achatará

1 Nota da tradutora: Citação do poema *The Hippopotamus* ("O hipopótamo"), do livro *The Bad Child's Book of Beasts* ("O livro das bestas da criança má"), de Hilaire Belloc (1870-1953), um dos mais prolíficos escritores da Inglaterra durante o início do século XX.

E essa é, na verdade, a posição do provedor do sensacionalismo grosseiro. Seu objetivo é, a todo custo, penetrar na epiderme mental de seu leitor, para cuja densidade ele deve ajustar o peso e a velocidade de seu projétil literário.

Agora, nenhum autor sério se queixará da antipatia do crítico ao mero sensacionalismo. Essa é uma qualidade alcançável pelo escritor menos talentoso e aceitável pelo leitor menos crítico; e, diferente das qualidades mais elevadas da literatura, que geram no leitor uma maior receptividade e uma apreciação mais sutil, ele cria, assim como as drogas e estimulantes, uma tolerância que deve ser satisfeita por um aumento da dose. Os entretenimentos do cinema devem ser conduzidos em uma escala crescente de sensacionalismo. As maravilhas que emocionaram no início tornam-se triviais e devem ser reforçadas por outras ainda mais surpreendentes. Incidente deve ser empilhado sobre incidente, clímax sobre clímax, até que qualquer tipo de construção se torne impossível. O mesmo acontece na literatura. Nos folhetins do tipo convencional, cada capítulo de mil palavras, ou menos, deve terminar com um clímax emocionante, brandamente ignorado na abertura do próximo; enquanto que o melhor exemplo do sensacionalismo selvagem, o romance baseado em um filme, em sua forma extrema, não é mais do que uma série de incidentes surpreendentes, desconectados por qualquer esquema inteligível, sendo cada incidente um "arrepio" independente, inexplicável, sem preparação e igualmente desprovido de antecedentes e consequências.

Algumas produções desse último tipo são apresentadas sob o disfarce de histórias detetivescas, com as quais aparentemente tendem a ser confundidas por alguns críticos. Elas são caracterizadas pela apresentação de um crime — geralmente em circunstâncias impossíveis e que nunca são explicadas —, seguida por uma grande quantidade de correrias para lá e para cá de detetives ou investigadores não oficiais em automóveis, aviões ou lanchas, com uma exibição liberal de revólveres ou pistolas automáticas, em uma sucessão de aventuras arrepiantes. Se alguma conclusão é alcançada, é muito pouco convincente, e o interesse da história para o leitor apropriado está na

questão incidental, e não no enredo. Mas o emprego do termo "ficção detetivesca" para obras desse tipo é enganoso, pois são inteiramente deficientes em relação às qualidades essenciais deste tipo de ficção, quando adequadamente nomeado. Vamos agora considerar quais são essas qualidades.

A qualidade distintiva de uma história detetivesca, que a difere de todos os outros tipos de ficção, é a de que a satisfação que ela oferece ao leitor é, principalmente, uma satisfação intelectual. Isso não quer dizer que ela deva ser deficiente em outras qualidades pertinentes à boa ficção: na graça da dicção, no humor, na caracterização interessante, na ambientação pitoresca ou na apresentação emocional. Pelo contrário, ela deve possuir todas essas qualidades. Deve ser uma história interessante, bem contada, com vivacidade. Mas, enquanto em outras obras de ficção essas são as qualidades primárias e primordiais, na ficção detetivesca elas são secundárias e subordinadas ao interesse intelectual, ao qual devem ser, se necessário, sacrificadas. O entretenimento que o conhecedor procura é uma exibição de ginástica mental da qual ele é convidado a participar; e a excelência do entretenimento deve ser julgada pela totalidade com que satisfaz as expectativas do tipo de leitor a quem é dirigida.

Assim, considerando que a boa ficção detetivesca deva ser uma boa ficção em termos gerais, podemos descartar aquelas qualidades que ela deve possuir em comum com todas as outras obras da imaginação e dar atenção àquelas qualidades em que ela difere das outras e que lhe conferem seu caráter especial. Eu disse que a satisfação que ela foi projetada para proporcionar ao leitor é principalmente intelectual, e agora podemos refletir de forma um pouco mais detalhada sobre a natureza exata da satisfação exigida e sobre a maneira pela qual ela pode ser mais bem proporcionada. E podemos primeiro perguntar: quais são as características do leitor representativo? A que tipo de pessoa uma história detetivesca cuidadosamente construída é especialmente dirigida?

Vimos que a ficção detetivesca tem uma grande popularidade. O leitor geral, no entanto, pode não ser crítico. Ele lê imparcialmente o ruim

e o bom, sem uma percepção muito clara da diferença, pelo menos na construção técnica. Os verdadeiros conhecedores, que declaradamente preferem esse tipo de ficção a todos os outros, e que o leem com atenção cuidadosa e crítica, encontram-se definitivamente entre os homens da classe intelectual: teólogos, acadêmicos, advogados e, em menor grau, talvez, médicos e homens da ciência. A julgar pelas cartas que recebo de tempos em tempos, o entusiasta por excelência é o clérigo de hábito estudioso e acadêmico.

Agora, o teólogo, o acadêmico e o advogado têm uma característica comum: todos são homens de um tipo sutil de mente. Eles encontram prazer em argumentos intrincados, em debates dialéticos, nos quais a questão a ser provada costuma ser menos considerada do que o método para prová-la. O prazer é produzido pelo próprio argumento e tende a ser proporcional à complexidade de sua prova. O argumentador aprecia o exercício mental assim como um homem musculoso gosta de determinados tipos de esforço físico. Mas a satisfação proporcionada por um argumento depende de uma rigorosa conformidade com métodos lógicos, da ausência de falácias do raciocínio e, principalmente, da inexistência de quaisquer ambiguidades quanto aos dados.

Por estudantes, debatedores de esquina e outras pessoas que ignoram os princípios da argumentação, os debates são geralmente conduzidos por meio do que podemos chamar de "argumento por afirmação". Cada argumentador procura derrubar seu oponente atacando-o com afirmações de supostos fatos, cada uma das quais o outro contesta, e responde descarregando uma série de contra-argumentos, cuja verdade é prontamente negada. Assim, o argumento entra em colapso em um caos de afirmações conflitantes. O método do dialético qualificado é exatamente o oposto disso. Ele começa certificando-se do assunto em disputa e estabelecendo um acordo com seu adversário sobre os dados fundamentais. Argumentos teológicos costumam ser baseados em proposições aceitas como verdadeiras por ambas as partes; e os argumentos do defensor geralmente se preocupam não com

questões de veracidade, mas com as consequências dedutíveis a partir das evidências aceitas igualmente por ambos os lados.

Assim, a satisfação intelectual de um argumento depende do completo estabelecimento dos dados. Debates sobre questões de veracidade são de pouco ou nenhum interesse intelectual; mas, em todo caso, um argumento — um encadeamento ordenado do raciocínio — não pode começar até que os dados tenham sido claramente estabelecidos e acordados entre ambas as partes. Essa verdade muito óbvia é constantemente perdida de vista pelos autores. Enredos, isto é, argumentos, frequentemente se baseiam em supostos "fatos" — físicos, químicos e outros — que o leitor instruído sabe serem falsos e cuja falsidade invalida totalmente as conclusões tiradas deles e, portanto, destrói o interesse intelectual do argumento.

O outro fator indispensável é a ausência de falácias do raciocínio. A conclusão deve emergir verdadeira e inevitavelmente das premissas; deve ser a única conclusão possível e deixar o leitor competente sem qualquer dúvida quanto à sua verdade incontestável.

É aqui que as histórias detetivescas geralmente fracassam. Elas tendem a ser permeadas por falácias lógicas, principalmente pela falácia do termo médio não distribuído[2]. A conclusão alcançada pelo investigador talentoso, e oferecida por ele como inevitável, é vista pelo leitor como sendo apenas uma de várias alternativas possíveis. O efeito de quando o "deve ter sido" do autor tem que ser corrigido pelo leitor para "poderia ter sido" resulta em um anticlímax. A comprovação prometida e esperada se transforma em mera sugestão; o argumento é deixado no ar e o leitor é desprovido da satisfação intelectual que procurava.

2 N.T.: A falácia do termo médio não distribuído é cometida quando o termo médio das premissas de um silogismo não é distribuído na premissa menor nem na premissa maior. Nas premissas de um silogismo, o termo maior (predicado da conclusão) e o termo menor (sujeito da conclusão) são comparados com o termo médio, que é o termo comum às premissas maior e menor, fazendo a ligação entre ambas. O termo médio aparece nas duas premissas, mas não na conclusão.

Tendo vislumbrado a natureza da satisfação buscada pelo leitor, podemos agora examinar a estrutura de uma história detetivesca e observar os meios empregados para proporcionar essa satisfação. Sobre as qualidades ficcionais gerais de uma história desse tipo não precisamos nos alongar, exceto para contestar a crença predominante de que a ficção detetivesca não possui tais qualidades. À exceção de um interesse amoroso sustentado — para o qual geralmente não há espaço —, um romance detetivesco não precisa, e não deve, ser inferior em interesse narrativo ou em execução literária a qualquer outra obra de ficção. Interesses que conflitem com o tema principal e dificultem a sua clara exposição são evidentemente inadmissíveis; mas humor, ambientação pitoresca, caracterização vívida e até episódios emotivos são não apenas desejáveis por razões estéticas, mas, se usados com habilidade, podem ser empregados para distrair a atenção do leitor em momentos críticos, no lugar de "pistas falsas" absurdas e de outros artifícios exasperantes através dos quais os escritores muitas vezes procuram confundir os assuntos. *O mistério de Edwin Drood*[3] nos mostra a magnífica qualidade ficcional que é possível alcançar em uma história detetivesca pelas mãos de um mestre.

Voltando agora ao lado técnico, notamos que o enredo de um romance detetivesco é, na verdade, um argumento conduzido sob um disfarce de ficção. Mas esta é uma forma peculiar de argumento. Tendo sido exposto o problema, os dados para sua solução são apresentados de forma discreta e em uma sequência propositalmente desorganizada, a fim de ocultar sua conexão; e a tarefa do leitor é coletar os dados para reorganizá-los em sua sequência lógica correta e descobrir suas relações, quando então a solução do problema deve se tornar imediatamente óbvia. A construção, portanto, tende a se resumir em quatro estágios: (1) exposição do problema; (2) produção dos dados para sua solução ("pistas"); (3) descoberta, isto é, a conclusão da

3 N.T.: Romance de Charles Dickens (1812-1870), renomado escritor inglês, que morreu enquanto trabalhava nele, deixando-o inacabado. Esta foi a sua primeira incursão pelo nascente gênero da literatura detetivesca, porém o autor escreveu de fato apenas a primeira metade da obra, não deixando qualquer roteiro sobre como pretendia encaminhar e concluir a história.

investigação pelo detetive e sua declaração da solução; (4) prova da solução mediante uma exposição da evidência.

1. O problema geralmente se refere a um crime, não porque um crime seja um assunto atraente, mas porque ele constitui a ocasião mais natural para uma investigação do tipo exigido. Pela mesma razão — adequação —, o crime contra a pessoa é mais comumente adotado do que o crime contra a propriedade; e o assassinato — real, intencionado ou suspeito — é em geral o mais adequado de todos. Como o vilão é o jogador adversário e queremos que ele seja um jogador desesperado, os riscos devem ser adequadamente altos. Um crime capital nos oferece um adversário que está jogando por sua vida e que, consequentemente, fornece o melhor sujeito para tratamento dramático.

2. O corpo da obra deve ser dedicado à narração da história, no decurso da qual os dados, ou "pistas", devem ser produzidos da maneira mais discreta possível, mas com clareza e sem ambiguidade em relação aos seus elementos essenciais. O autor deve ser escrupulosamente justo em sua condução do jogo. Cada carta jogada deve ser colocada diretamente, com a face para cima, à completa vista do leitor. Sob nenhuma circunstância deve haver qualquer engano quanto aos fatos. O leitor deve ter bastante clareza quanto ao que pode esperar como verdadeiro. Nas histórias mais antigas, a ação intermediária é preenchida com uma sucessão de pistas falsas e com a fixação de suspeitas primeiro em um personagem, depois em outro, e novamente em um terceiro, e assim por diante. As pistas são seguidas pacientemente, uma após a outra, e não levam a lugar algum. Há intensa atividade, mas nenhum resultado. Tudo isso é cansativo para o leitor e, na minha opinião, é uma técnica ruim. Minha prática é evitar pistas falsas completamente e confiar em manter o leitor ocupado com a narrativa. Se a situação se tornar desconfortavelmente perigosa, um episódio dramático irá distrair a atenção do leitor e levá-lo em segurança para longe do perigo. Artifícios para confundir e enganar o leitor são uma prática ruim. Eles diminuem o interesse e são completamente desnecessários; sempre se pode confiar no leitor para enganar a si mesmo, não importando o grau de clareza com que os dados sejam

fornecidos. Alguns anos atrás, eu criei, como um experimento, uma história detetivesca invertida em duas partes[4]. A primeira parte foi uma descrição minuciosa e detalhada de um crime, estabelecendo os antecedentes, os motivos e todas as circunstâncias envolvidas. O leitor tinha visto o crime cometido, sabia tudo sobre o criminoso e estava na posse de todos os fatos. Poderia parecer que não havia mais nada a dizer. Mas calculei que o leitor estaria tão ocupado com o crime que ignoraria as evidências. E assim aconteceu. A segunda parte, que descrevia a investigação do crime, teve para a maioria dos leitores o efeito de um novo assunto. Todos os fatos eram conhecidos; mas a sua qualidade probatória não havia sido reconhecida.

Essa falha na percepção do leitor quanto ao valor probatório dos fatos é a base sobre a qual a ficção detetivesca é construída. Geralmente, é possível considerar que o autor pode exibir seus fatos sem medo, desde que ele os exiba separadamente e desconectados. E quanto mais ousado ele for ao exibir os dados, maior será o interesse intelectual da história. Pois o acordo tácito do autor com o leitor é de que o problema é suscetível de solução, por meio de raciocínio a partir dos fatos apresentados; e tal solução deve ser realmente possível. Assim, os dados devem ser produzidos o mais cedo possível na história. O leitor deve ter um conjunto de evidências a considerar enquanto a história é contada. A apresentação de um fato importante próximo ao final do livro é injusta com o leitor, assim como a introdução de evidências importantes — como a de uma testemunha ocular — no final extremo é uma técnica radicalmente ruim, resultando em uma violação do pacto implícito com o leitor.

3. A "descoberta", isto é, o anúncio da conclusão alcançada pelo detetive encerra formalmente a investigação. É totalmente inadmissível a partir de então introduzir qualquer assunto novo. Ao leitor é dado a entender que agora tem diante de si a evidência e a conclusão, e que a última está contida

4 Nota do autor: *The Case of Oscar Brodski*. N.T.: Título de conto do próprio Freeman, publicado em 1912 na coleção intitulada *The Singing Bone*, que reuniu algumas de suas narrativas do subgênero da história detetivesca invertida, que ele alega ter criado, sendo a citada a primeira delas.

na primeira. Caso contrário, a construção fracassou e o leitor foi enganado. A "descoberta" surgirá geralmente como uma surpresa para o leitor e, portanto, criará o clímax dramático da história, mas deve-se notar que a qualidade dramática do clímax é rigorosamente dependente da convicção intelectual que a acompanha. Isso, com frequência, é ignorado, principalmente por romancistas em geral que experimentam a ficção detetivesca. Em sua ânsia de surpreender o leitor, esquecem que ele também precisa ser convencido. Um amigo literário meu, comentando sobre uma história detetivesca particularmente conclusiva, declarou que "a rígida demonstração destruiu o efeito artístico". Mas a demonstração rígida foi o efeito artístico. Todo o efeito dramático do clímax de uma história detetivesca se deve ao reconhecimento repentino pelo leitor da importância de vários fatos até então não compreendidos; ou se tal reconhecimento não ocorrer imediatamente, o efeito do clímax fica suspenso até que seja concluído no estágio final.

4. Prova da solução. Isso é peculiar à construção "detetivesca". Em todos os romances comuns, o clímax, ou desfecho, finaliza a história, e qualquer continuação é anticlímax. Mas uma história detetivesca tem um caráter duplo. Existe a história, com seu interesse dramático, e embutido nela, por assim dizer, há o problema lógico; e o clímax da primeira pode deixar o segundo aparentemente sem solução. É então dever do autor, por meio do detetive, provar a solução através de uma análise e exposição das evidências. Ele tem que demonstrar ao leitor que a conclusão emergiu natural e razoavelmente dos fatos conhecidos por ele e que nenhuma outra conclusão seria possível.

Se isso for feito de forma satisfatória, essa é, para o leitor crítico, geralmente a parte mais interessante do livro; e é a parte pela qual ele — muito adequadamente — julga a qualidade de toda a obra. Com demasiada frequência, ela produz apenas decepção e uma sensação de anticlímax. O autor é incapaz de resolver o seu próprio problema. Seguindo o conselho pernicioso do piloto na antiga canção "Não temas, mas confia na Providência"[5], ele acumulou seus mistérios na esperança de encontrar uma explicação

5 N.T.: Referência à canção *The Pilot*, do britânico Thomas Haynes Bayly (1797-1839).

plausível; e agora, quando chega o momento de acertar as contas com o leitor, suas habilidades lógicas são nulas. O que afirma ser uma demonstração acaba sendo uma mera tentativa enganosa de convencer o leitor de que o inexplicável foi explicado; de que os palpites afortunados de um investigador inspirado são exemplos de raciocínio genuíno. Um exemplo típico desse tipo de anticlímax ocorre em *Os assassinatos na Rua Morgue,* de Poe[6], quando Dupin segue os pensamentos não ditos de seu companheiro e toma parte no momento apropriado. O leitor fica surpreso e se maravilha com a forma como um feito aparentemente impossível pode ter sido realizado. Então Dupin explica; mas a sua explicação é totalmente não convincente e a impossibilidade permanece. O leitor espantou-se por nada. Não é demais enfatizar que, para o leitor crítico, a qualidade de uma história detetivesca que tem precedência sobre todas as outras é a conclusividade. É a qualidade que, acima de todas as outras, proporciona a satisfação intelectual que o leitor busca; e que é a qualidade mais difícil de obter e a que custa mais do que qualquer outra em cuidado e trabalho ao autor.

6 N.T.: Citação ao conto "The Murders in the Rue Morgue", do renomado escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849), publicado originalmente em 1841.

E. M. WRONG

PREFÁCIO A *CRIME AND DETECTION* (1926)

Apresentação

Antes de existir um espaço acadêmico especializado para a crítica da ficção detetivesca, tais discursos circulavam majoritariamente sob duas formas: nos textos jornalísticos, em que podemos identificar uma série de comentários menos sistemáticos sobre obras da ficção detetivesca desde o século XIX, e nas próprias publicações especializadas, seja em artigos para revistas do gênero, seja em prefácios de romances e coletâneas.

É justamente nessas publicações que encontraremos, no começo do século XX, alguns dos textos que compõem os primeiros esforços de sistematização do gênero detetivesco, com destaque para o prefácio da coletânea *Crime and Detection* (1926), por E. M. Wrong; o prefácio de *The Great Detective Stories* (1927), por Willard Huntington Wright — também conhecido como S. S. Van Dine; e o prefácio a *Great Short Stories of Detection, Mystery, and Horror* (1928), por Dorothy Sayers.

O texto aqui traduzido, o primeiro desses três, publicado pelo canadense Edward Murray Wrong, estabelece as bases de um método de crítica que posteriormente será seguido por seus sucessores: historiador de formação — diferente de seus companheiros, escritores de ficção detetivesca —, opta por dedicar um bom espaço de sua introdução a uma trajetória cronológica do gênero, começando com os textos bíblicos e seguindo até os escritores britânicos contemporâneos. Ainda que alguns de seus sucessos divirjam do ponto para se estabelecer as origens primitivas do romance policial, essa opção de uma crítica que priorize a trajetória histórica do gênero permanecerá ativa até a crítica acadêmica contemporânea.

Também se sustentam até hoje muitos de seus comentários acerca das fórmulas que marcam a ficção detetivesca clássica, o *whodunit*. A análise da caracterização dos detetives e de seus métodos, as diferentes vertentes que se estabelecem nesse primeiro momento e a discrepância com a literatura mais realista ainda permanecem válidas mesmo que, agora, restritas a uma vertente da ficção detetivesca que, à época, era predominante e que, hoje, divide espaço com diversas outras que ampliam esse escopo.

Apesar da atualidade do método, obviamente diversos aspectos do texto já se encontram anacrônicos, como sua abordagem prescritiva das convenções da ficção detetivesca, que não demoraram a ser subvertidas pelos próprios autores do gênero décadas mais tarde. Outro ponto em que o autor apresenta uma grande discrepância da crítica que o sucede é na visão dos demais gêneros — ou subgêneros, se os considerarmos todos, junto com a ficção detetivesca, como parte de um gênero maior centrado na temática do crime — das narrativas criminais: a ficção de espionagem e as narrativas centradas em criminosos. Enquanto aquela, pela proximidade com alguns aspectos da ficção detetivesca, ainda encontra comentários positivos, esta é vista pelo autor como um erro, uma literatura claramente inferior aos seus pares.

Ainda assim, E. M. Wrong é um autor fundamental para se conhecer os primeiros passos da crítica da ficção detetivesca, seja para entendermos os métodos da época — que Wrong ajuda a estabelecer —, seja para melhor compreender os diálogos estabelecidos com ele direta ou indiretamente pelos críticos contemporâneos.

Pedro Sasse

PREFÁCIO A *CRIME AND DETECTION*

E. M. Wrong

A ficção detetivesca tem uma antiguidade respeitável se a julgarmos pelos seus antepassados remotos. No entanto, apenas recentemente tomou forma de uma vertente artística. Dois exemplos precoces estão nos livros apócrifos: em um, o interrogatório conduzido por Daniel salva Susanna do falso testemunho dos devassos anciãos; no outro, o mesmo Daniel deflagra o engodo dos sacerdotes de Bel. O leitor moderno, acostumado à sutileza de enredo e às pistas emaranhadas, acha tais contos simplórios, uma vez que os crimes que registram são tão óbvios que Daniel os desvela pelos mais simples métodos. Ainda assim, como o ritmo da ficção detetivesca deve ser sempre marcado pelo criminoso e não pelo detetive, e já que Daniel resolve ambos os casos apresentados a ele, nós provavelmente estamos justificados ao considerá-lo um remoto ancestral de Sherlock Holmes e Dr. Thorndyke.

Podemos encontrar em Heródoto uma história de crime com métodos incomuns para descobrir o culpado. Um empreendedor egípcio, junto com seu irmão, roubou o tesouro real através de uma entrada secreta; o irmão ficou aprisionado em uma armadilha, e o herói cortou sua cabeça para evitar a identificação. Alguns dias mais tarde, ele embebedou os guardas do corpo, roubou e enterrou o cadáver. Ele acaba escapando de uma extorsão de confissão pela filha do rei disfarçada de prostituta; é perdoado e casa com a princesa, tendo provado ser um mais corajoso e bem sucedido — ainda que mais rústico — Raffles que qualquer um de hoje em dia. Eis os temas gême-

os da investigação e do crime esboçados em seus fundamentos. Por que não floresceram sob o Império Romano, quando a população urbana buscava entretenimento na carnificina da arena, e poderia ter sido mais facilmente satisfeita por histórias de crimes e descobertas? Talvez pudéssemos culpar uma legislação de evidências deficiente, já que detetives não podem surgir até que o público tenha uma ideia do que constitui uma prova e enquanto é um procedimento criminal comum a prisão, tortura, confissão e morte.

Qualquer que seja a causa, a arte da ficção detetivesca permaneceu intocada por séculos, e sua efetiva história está amontoada nos últimos oitenta anos. Defoe teria dado um escritor detetivesco admirável se tivesse sido ele atraído pelo assunto, já que seu amor em empilhar detalhes e mais detalhes esconderia todas as pistas relevantes do leitor ordinário, ao mesmo tempo em que as deixaria o tempo inteiro à vista de todos. Balzac flertou efetivamente com o crime em Vautrin, mas seu criminoso era muito mais apto que sua polícia. Nossos ancestrais de fato criaram um grande interesse em homicídio. O alvoroço criado por Eugene Aram, de Burke e Hare, mostra isso, assim como o faz o famoso ensaio sobre o assassinato de De Quincey. Mas era sensação em vez de razão que eles buscavam, e sensação bruta é mais bem providenciada por crimes reais que por imaginários. Assim, ficou para os tempos modernos que a ficção detetivesca se desenvolvesse em uma arte com técnica e código especificamente seus.

Ainda há alguns, ainda que menos do que havia há alguns anos, que negam que ela é ou pode se tornar arte. Eles sustentam sua alegação parte na pobreza textual e lógica fraca de diversas histórias detetivescas, parte na natureza do tema. Mas realizações artísticas precisam ser julgadas por seus melhores, não pela média, se não qualquer arte que atraísse praticantes incompetentes seria rebaixada. Robert Montgomery feriu não a poesia, mas ele mesmo. Sobre o tema, a ficção detetivesca obviamente não está preocupada com nenhuma ação muito exaltada, mas *The Ring and the Book* encontra seu assunto na antiga corte de Roma, e a querela de Agamenon com Aquiles não surgiu de motivos elevados. Alguns criticam a ficção detetivesca

por não ser realista, por oferecer um escopo inadequado na construção de personagens, olhar essencialmente para uma única coisa, o mecanismo. Essa é sua natureza, mas pode haver uma arte do enredo assim como uma arte de imitação da vida; a arte não é limitada ao realismo, podendo apresentar-se em diversas formas.

A ficção detetivesca, como sabemos, começa com Poe. Quando se estuda o descaso, a falta de esforço, nas três histórias que Poe escreve entre 1841 e 1845, e depois se volta para a prolífera progênie de sua invenção, o efeito é, de fato, impressionante. Poe definiu para sempre uma das duas linhas em que o detetive se desenvolveria — um investigador privado relatado por um amigo sem imaginação; ele fez isso em três histórias apenas, e então, ou se cansou daquele jogo, ou sua audiência se manteve indiferente, e ele trocou o rico bolso de ouro em que mergulhara a mão por outros campos mais estéreis. Ele deu início a uma das duas tradições ortodoxas de hoje, mas esta não se desenvolveu nem se tornou popular por mais de quarenta anos — não, de fato, até 1887, quando Sir Arthur Conan Doyle publicou *Um estudo em vermelho*.

Foi a outra, menos rigorosa, forma que floresceu até que Sherlock Holmes revivesse o modelo de Dupin, e seu seguidor inglês mais proeminente foi Wilkie Collins. Em 1860, *A mulher de branco* estabeleceu uma feliz relação entre vilania e investigação; em 1868 veio *A pedra da Lua*, mais ortodoxo, pois mais perto de um puro enigma. O tema criminal atraiu Dickens, apesar de estar farto dos discursos populares, e no outono de 1869 ele começou o que se pode considerar potencialmente seu melhor romance. O primeiro número de *Edwin Drood* apareceu em abril de 1870; dois meses mais tarde, Dickens estava morto e seu mistério não chegou ao ponto da descoberta do corpo. Há até quem chegue a negar que há um corpo a ser descoberto, e a especulação sobre a identidade de Datchery ainda perdura. Independente do segredo, qualquer aficionado da ficção detetivesca preferiria antes ter os capítulos não escritos que os livros perdidos de Tito Lívio.

Nesse meio tempo, um desenvolvimento considerável se deu na França. Gaboriau escreveu seus contos policiais entre 1866 e 1873, Fortuné du Boisgobey se apropriou do tema entre 1872 e 1889. Histórias de crime se tornaram comuns na Inglaterra e na América em grande medida, parece ser, pela influência de Collins e Gaboriau. Que eles eram populares nos oitenta, mesmo antes de Sherlock Holmes, as histórias de Anna Katharine Green mostram, e se são necessárias mais provas, elas podem ser encontradas no inigualável romance de Stevenson, *The Wrong Box*. Nele, nós lemos que Gideon Forsyth escreveu uma história detetivesca chamada *Who Put Back the Clock?*, e que apenas três cópias dela entraram em circulação — se o Museu Britânico pode ser chamado de circulação, já que a obra foi ocultada atrás de um falso registro de catálogo. Agora, o jeito de Forsyth se livrar de um problemático piano de cauda não lhe marca como um homem de mente afiada, e nós sabemos ainda que sua tentativa de composição musical era um eco de *Tommy, Make Room for your Uncle*; ele não tinha, de fato, nenhuma originalidade. Ele seguramente não teria provado o modelo detetivesco de composição se este já não fosse popular. *The Wrong Box* apareceu em 1889, e a aventura literária de Forsyth deve ter ocorrido ao menos um ou dois anos antes, talvez em 1887, o grande ano em que Sherlock Holmes eclodiu no mundo.

O nome de Sir Arthur Conan Doyle deve ficar, na história da ficção detetivesca, apenas um pouco abaixo do de Poe. Ele conectou enredos quase tão elaborados quanto os de Gaboriau aos métodos e à tradição de Poe; do casamento foi produzido Sherlock Holmes, para se tornar, em poucos anos, um personagem universalmente reconhecido da língua inglesa. *Vixere fortes ante Agamemnona*[1], mas nós nos esquecemos deles, e tendemos a pensar dos detetives pré-Holmes o que pensamos do drama pré-shakespeariano; chamá-los apenas de precursores. Holmes foi realmente um grande feito. A partir dele é datada a expansão dos últimos trinta anos, e a cristalização

1 Nota do tradutor: "Homens bravos viveram antes de Agamemnon", citação de Horácio sobre o famoso rei micênico da Ilíada. No original, Horácio se refere ao fato de que se um herói tem grandes feitos e não tem um poeta que os narre, não será eternizado, como não foram aqueles que vieram antes de Agamemnon.

de um tipo de ficção detetivesca. O modelo não é exclusivo, mas é fixo; um amigo do detetive conta a história, como é feito em Poe; ele vê ou pode ver tudo que é visto pelo detetive, mas nunca entende que deduções são tiradas dos fatos. Assim, os incidentes relevantes centrais são na verdade escondidos do leitor ainda que haja uma ostentosa demonstração de transparência. O amigo do detetive age na capacidade dual de leitor bem mediano e coro grego; ele comenta livremente aquilo que não entende.

Por um tempo, parecia que esse se tornaria o único modelo aceito de ficção detetivesca. Morrison o seguiu com Martin Hewitt, atenuando as excentricidades do detetive, transformando-o mais em um homem de negócios, e dando-lhe um coadjutor menos marcante que Dr. Watson. Dr. Austin Freeman seguiu o mesmo caminho com Thorndyke, aperfeiçoando a ciência de Sherlock, alçando o narrador a uma inteligência mediana e providenciando mistérios mais engenhosos e obscuros. O Poirot de Christie segue a tradição, ainda que ele desconfie de laboratórios e conte com "as pequenas células cinzentas" de seu cérebro; ele é auxiliado pelo mais admiravelmente tolo dentre todos os Watsons, Capitão Hastings. Mas alguns escritores se revoltaram contra a dominação de Boswell[2]-Watson e preferiram contar suas histórias em terceira pessoa. Uma escolha se ergueu modelada mais pela tradição Collins-Gaboriau que pela de Dupin-Holmes, e a técnica da arte se expandiu consideravelmente nos últimos tempos.

Essa segunda escola divide a si mesma desigualmente em duas partes. A maior parte de seus adeptos se preocupam eles mesmos com as provas externas; diligência e mobilidade tomam o lugar da dedução instantânea que Holmes amava. Hanaud, de Mason, é um bom exemplo desse tipo, ainda que ele se pareça com Holmes em um sentido — por mais que suas ações não sejam descritas por um admirador, tais ações são registradas como se um admirador as tivesse visto. Exemplos melhores desse novo modelo são os

2 N.T.: Refere-se a James Boswell, companheiro de viagens e cronista da vida de Samuel Johnson. O modelo de um acompanhante que admira e narra os feitos de um sujeito é utilizado por Doyle nas aventuras de Sherlock Holmes, que chega a explicitar essa relação chamando Watson de Boswell em *Escândalo na Boêmia*.

meticulosos detetives de Crofts, que, através de uma cuidadosa investigação e um extravagante uso dos meios de transporte, destroem os mais detalhados álibis conhecidos na ficção — álibis que, além disso, poderiam facilmente passar pelos tribunais sem questionamentos. Trent, de Bentley, funciona majoritariamente de um modo semelhante, ainda que ele evitasse prender o suspeito, porque seu julgamento de caráter fazia com que duvidasse da evidência diante de seus olhos.

Um tipo menos comum e mais sutil é o do detetive intuitivo. A Inglaterra conhece apenas dois desse tipo que merecem menção, o Padre Brown, de Chesterton, e o Mr. Fortune, de Bailey. O Padre Brown não precisa de nenhum método minucioso para provar a culpa, pois ele consegue supor o segredo do crime através de seu amplo conhecimento do pecado. Mr. Fortune sente a atmosfera mais profundamente que qualquer outro detetive, e é formidavelmente preciso em seu julgamento de caráter. Esses homens saltam para a conclusão enquanto outros mancam atrás. Aqueles que gostam deles gostam muito mesmo, ainda que admitam que muitos dos crimes descobertos pelo Padre Brown sejam impossíveis, e pensem que, talvez, o Mr. Fortune esteja demasiadamente disposto a assumir a responsabilidade de conceder vida ou morte. De qualquer maneira, eles são os mais brilhantes oradores entre os detetives modernos, não apenas no que dizem, mas também em seu silêncio pregnante.

Alguns outros detetives compartilham a habilidade intuitiva destes, embora nenhum a possua em um nível tão alto quanto a desses dois. Poirot, de Christie, e Hanaud, de Mason, são eventualmente auxiliados por ela; assim como Max Carrados, de Bramah, que combina em uma pessoa todas as habilidades marcantes de todos os cegos da história. Antony Gillingham, de Milne, tem uma memória visual que alcança quase o mesmo resultado da intuição. Ainda assim, todos esses últimos dependem principalmente de coisas externas, e são detetives de exploração em vez de detetives de instinto.

Forsyth descobriu, Stevenson nos conta, que "a dificuldade do romance policial[3] é que o leitor é sempre uma pessoa com vastamente mais ingenuidade que o escritor". Esse permanece como problema cardinal, mas que tem sido justamente confrontado e vencido diversas vezes. A técnica foi aperfeiçoada de forma que coisas antes permitidas não podem mais ser aceitas, e há, agora, uma espécie de código do que é um jogo limpo para com o leitor. Porém, ainda assim, o velho problema é frequentemente driblado. São dadas pistas que servem apenas para desorientar, e cuja existência nunca é explicada. Criminoso e vítima, um ou ambos, se comportarão como nenhuma pessoa sã jamais o faria; cadáveres que resultam estar vivos e passagens secretas providenciam um excesso de álibis. *The Viaduct Murder* era difícil de resolver devido grandemente às improváveis pistas falsas, às passagens escondidas e aos ineptos atos do assassino, cujas ações são diversas daquelas perpetradas por um homem comum com bom senso; ele acabava, assim, enforcado por sua própria estupidez. É verdade que isso ocorre com bastante frequência na vida real, mas a arte deveria ser melhor que a realidade.

A ficção detetivesca se uniu, agora, ao romance realista e às histórias de paixão como leituras aptas e adequadas para tardes e férias, e seus mais devotos adeptos são encontrados principalmente entre os mais instruídos. Parte disso se deve ao fato de que a era moderna se orgulha de sua engenhosidade. Ela gosta dos mecanismos e da organização de um bom mistério. Economia, ordem, completude — essas são qualidades possuídas por qualquer boa história detetivesca, e são qualidades claramente ausentes em algumas formas muito louvadas atualmente, especialmente nos romances russos e no *vers libre* inglês. Reagindo contra obras de arte com pouco início e sem final, apenas com um entediante meio, e, em alguma medida, nos rebelando contra as discrepâncias tão comuns na vida real, nós buscamos a consolação no detetive da ficção. Seu apelo é sobretudo intelectual, mas deve haver algo

3 N.T.: Destacamos aqui um uso pouco encontrado em língua inglesa. O original "*police romance*" é, talvez, uma tradução de Stevenson para o *roman policier*, conceito francês utilizado para nomear o gênero criminal e que determinou a forma "romance policial" utilizada no Brasil.

de emoção nele também, ou então nossa simpatia pode recair tanto sobre o caçador quanto sobre o vingador da sociedade. Ainda assim, o coração precisa ser menos tocado que a mente, ou nosso prazer será minimizado.

Uma história detetivesca envolve um problema que quase sempre deve ser criminal; o culpado deve ser descoberto pelo detetive e trazido à justiça, a não ser que sua transgressão da lei seja não moral, mas técnica. Geralmente o assunto não é estendido para além da prisão, por uma série de motivos. Em alguns casos, a cadeia de provas que satisfaz o leitor falharia em convencer um júri, ou sequer se sustentaria perante as regras do interrogatório; quando a condenação parece provável, muitas vezes o criminoso comete suicídio, uma vez que sua captura é certa. Mesmo quando essa objeção a um julgamento não existe, autores raramente levam seus culpados à corte. A atmosfera de um julgamento não se encaixaria bem com os sentimentos despertados pela perseguição, e a visão de um sistema apático esmagando um homem que, no final das contas, providenciou metade do nosso entretenimento, pode inclinar nossa simpatia em sua direção. Mesmo a prisão é dispensada em alguns casos; uma confissão é suficiente para o Padre Brown, que está mais preocupado com desnudar o coração dos homens que com o tema da pura punição. Na verdade, o detetive raramente é um sociólogo, e tende a evitar o lado monótono do crime, sua redenção. A quantidade de criminosos na ficção que encontram seu fim em um acidente ou em um suicídio é bem grande, e indica certa negligência do detetive após ter efetuado sua captura.

Dentre os crimes a serem investigados, o assassinato sempre vem em primeiro lugar, porque é mais misterioso e dramático do que qualquer outro. Mesmo assim, não se pode dizer que toda história de detetives seja centrada em um homicídio, pois isso excluiria muitas de nossas melhores histórias. Nos primórdios da ficção detetivesca, assassinatos e tentativas de assassinato eram muito mais raros que hoje em dia. Apenas um dos três contos de Poe é sobre assassinato, e os assassinos de Marie Rogêt permanecem, de fato, desconhecidos. Sherlock Holmes e Martin Hewitt eram mais con-

sultados sobre crimes pequenos que os principais especialistas modernos. O tempo, de fato, elevou o assassinato, que era apenas uma entre diversas transgressões, à posição de natural supremacia.

Há boas razões para isso. O que buscamos em nossa ficção detetivesca não é a semelhança com a vida real, em que o assassinato é raro e o pequeno roubo comum, mas mistérios profundos e pistas contraditórias. O assassinato excluiu um dos lados do segredo, logo é essencialmente mais misterioso que o roubo. Além disso, envolve um motivo mais intenso que qualquer outra atividade em tempos de paz: o drama é intensificado já no início, uma vez que o assassino está jogando sua maior aposta, e é razoável esperar, ainda, que as evidências acabem entrelaçadas a um segundo assassinato. A lei aloca o assassinato em uma categoria própria, não necessariamente porque ele é mais vil que outros crimes — o assassinato de um chantagista é visto por nós, ao menos na ficção, como um ato benéfico —, mas porque é mais desesperador e final. Quando a morte de um homem ocorre, a vítima ou o assassino são, geralmente, um vilão, e os motivos ou o incidente, a não ser em casos de paixão animal ou embriaguez, são quase sempre interessantes. O motivo do roubo, ganância, é quase banal demais; a maioria de nós o conhece bem. O ódio que é forte o suficiente para chegar ao assassinato é familiar o bastante para ser inteligível a quase qualquer um, mas, ainda assim, distante o suficiente do que nos é normal para nos permitir assisti-lo como espectadores desprendidos, já que não ficamos com a sensação de que são nossos próprios crimes que estão sendo desmascarados. Assim, por diversas razões, o assassinato é recomendável, embora não necessário. O autor, se resiste a tal apelo, deve nos compensar de alguma outra forma. Isso é feito de forma admirável por *The Ponson Case*, de Croft, em que três excelentes álibis tornam morte acidental uma escolha mais que tolerável.

Há uma tentação que o romancista detetivesco faz bem em evitar; muitos a seguiram e poucos escaparam com sua reputação artística intacta. É a de incluir em um mesmo livro um Napoleão do crime e um Wellington da investigação, formulando um vilão-mestre que controla uma imensa or-

ganização de iniquidade e imparcialmente dirige roubos, falsificações, chantagens e assassinato. É um tema atrativo, pois oferece uma explicação para os mais improváveis crimes, já que qualquer coisa pode ser parte de uma campanha contra a civilização. Ainda assim, não é o que ocorre. Uma pequena objeção é que um homem com os recursos intelectuais de um mestre criminal naturalmente seguiria o ramo político ou empresarial em vez do crime. Uma objeção maior é que nunca nos são expostos a organização ou os motivos desse mestre do mal; nós o vemos apenas em esporádica operação e bem próximo a sua queda. Podemos apenas suspeitar de sua verdadeira grandeza. A maior objeção de todas é o fato de que, fosse o inimigo esse prodígio intelectual que é descrito, haveria ele de começar suas operações pela execução do detetive antes mesmo que este descobrisse sua existência. Moriarty poderia ter assassinado Holmes diversas vezes se ele não retivesse sua mão até que os planos de Holmes estivessem quase completos. De fato, pode-se suspeitar de que Holmes, cujo raciocínio não foi sempre perfeito, tenha exagerado tanto o poder quanto a mente do professor de Matemática. E, por último, o detetive que luta contra um provedor universal do crime precisa fazer mais do que é propriamente devido para um oficial da polícia. O conflito final é de organização contra organização; ele não nos é nunca de fato descrito, e, em seu lugar, temos violentas, mas geralmente desastradas, tentativas de matar o detetive quando o tempo para isso já passou, e o real perigo criminal se deslocou de Baker Street para a Scotland Yard.

A crítica ao tema "Moriarty" não significa que o criminoso deve bancar o lobo solitário e manter-se passivo até que seu trabalho se conclua. Ele pode ter uma gangue, cuidando para que não se torne uma grande empresa, e pode atentar contra a vida do detetive. Um contra-ataque torna o problema dinâmico em vez de estático, e dá vida à história. O grande mestre das histórias em que o criminoso luta até o fim é Dr. Austin Freeman. Em *A Silent Witness,* ele conquistou um feito único: um insuspeito homem, temendo que sua identidade fosse descoberta, tornou possível a detecção

devido a seu desnecessário esforço em ocultá-la. Tal guerra é melhor que uma rotineira perseguição.

Histórias de gigantescas conspirações contra a civilização compartilham muitos dos defeitos do tema do mestre criminal. Da mesma forma que este, elas têm um lado positivo — obrigam o detetive a lutar por sua vida. Nós podemos acabar um pouco cansados da segurança de nossos detetives, que recebem o dinheiro enquanto o criminoso corre o risco sozinho. Ficamos, assim, satisfeitos em vê-lo fugir, ou porque está sendo perseguido por seu Moriarty particular, ou porque cruzou algum vasto projeto contra o estado ou a sociedade em geral. Uma boa perseguição descrita pelo fugitivo, ainda que recaia um pouco fora do escopo da ficção detetivesca, é, de certa forma, melhor que uma narrativa de perseguição plana, e *Os trinta e nove degraus* e *The Power House* contêm tais caças em uma clássica perfeição. Não é justo, talvez, reclamar que a revelação em tais mistérios, quando é feita, não está à altura de tais perseguições. A ficção de espionagem foi bem desenvolvida no que tange à perseguição do perseguidor antes e durante a guerra[4]; quando a paz tornou os teutões[5] inócuos, autor e leitor encontraram nos agentes comunistas russos um entretenimento semelhante. Eles, de forma geral, tiveram um fraco retorno. Nós sabíamos o que o espião queria, ele tinha um propósito inteligível; mas esses novos conspiradores, supostamente perigosos e sutis, não são muito convincentes. O que eles esperam alcançar? Sua organização é geralmente grande demais para o segredo mantido, o que nunca chega a convencer. Na tentativa de explicar condutas que são às vezes insensatas, sempre incomuns, o autor pode nos dizer que esses vilões trabalham puramente pela paixão ao "mal", que é por isso que eles sequestram, assassinam e roubam. Mas esse "mal" permanece sem explicações, e nós só podemos deduzir seu poder dos feitos malignos de seus apóstolos. Dessa forma, o intelecto, ainda que relutante, vai se interpor e reclamar que o mistério não explica a ação. É a hora, deve-se frisar, para uma pausa nos sutis enredos

4 N.T.: Sendo o texto de 1924, trata-se aqui do fim da Primeira Guerra Mundial.

5 N.T.: Referência aos alemães.

Bolcheviques; o outro lado deveria ter uma chance, e há espaço para uma história de desmascaramento de uma covarde intriga capitalista por alguma centelha brilhante no movimento operário. Wells, em *When the Sleeper Awakes,* se aproxima de tal tema, e Banes, em *The Black Circle,* chega bem perto dele.

A partir dos hábitos dos grandes detetives da ficção, é possível traçar algumas regras gerais, cuidando para não torná-las demasiado dogmáticas ao ponto de restringir o engenho. As relações do detetive com a polícia variaram bastante desde Poe. Dupin e Holmes eram civis com um extremo desdém pelos seus rivais assalariados. Dupin se aposentou ou morreu pouco depois de seu fracasso na resolução do caso Marie Rogêt; Holmes continuou em exercício ocasional até 1914, e gradualmente estabeleceu uma melhor relação com a Scotland Yard. O maior detetive agora na ativa, Thorndyke, trabalha com a polícia livremente e está sempre disposto a usá-la como instrumento. O Fortune de Bailey foi além e se tornou ele mesmo um oficial, ainda que não seja muito fácil definir exatamente sua posição; ele goza de mais liberdade de ação que a maioria dos funcionários públicos. O Hanaud de Maison vai ainda além e nunca chegou a se envolver com a prática privada. A tendência é clara, sempre na direção de uma maior flexibilização a partir de uma rígida convenção. Ainda assim, o detetive precisa ser cuidadoso, ou acaba engolido pela máquina estatal e perde a liberdade de pegar um caso se e quando quiser.

Quando a história segue o modelo de Poe e é narrada pelo Boswell do detetive, resulta em algumas óbvias vantagens. A narrativa de uma testemunha ocular alcança uma qualidade dramática mais facilmente que a de um registro impessoal. As pistas podem, como vimos, ser descritas não como são, mas como são percebidas por um homem de mediana, ou geralmente ainda menos, inteligência. Essa aparente transparência agrada enquanto engana. Apesar disso, se há um Boswell, ele precisa estar presente o tempo todo, e isso pode se provar inconveniente. O detetive intuitivo, como o Padre Brown ou o Mr. Fortune, seria apenas limitado por ele. É verdade

que eles precisam de parceiros com certa frequência, parte para despistar, parte para compartilhar informações em conversas. Mas eles são assistidos conforme é necessário; Fortune pela polícia, Padre Brown por Flambeau, que era um próspero ladrão até se redimir e se tornar um mal sucedido detetive. O Max Carrados de Bramah trabalha geralmente com um detetive privado chamado Carlyle, que é competente em um caso normal de divórcio, mas fica à deriva diante de maiores sutilezas.

O hábito de atuar em parceria, geralmente em pares bem incompatíveis, parece estranho à primeira vista. Por que um cliente procuraria a ajuda de Holmes em um assunto bem pessoal e nunca questionaria a presença de Watson nas revelações mais íntimas? — supondo (como deve) que a ajuda de Watson é ignorável? Mas o homem de forma geral gosta de contar seus segredos a uma audiência interessada, e é mais difícil investigar confidências que extorqui-las. Além do mais, a ajuda de um grande detetive só pode ser obtida em seus próprios termos, e se ele insiste em um parceiro, ele deve tê-lo.

Dupin começou a prática da dedução instantânea. Holmes deu continuidade a ela, se tornou confiante em excesso, e foi por sorte que seus ocasionais *non sequitur* não foram desvelados. Um criminoso que houvesse compreendido seus métodos poderia tê-lo derrotado. Holmes sabia que caminho uma bicicleta tinha seguido porque o rastro da roda traseira era mais fundo que o da roda dianteira; o que é verdade, mas, a não ser, talvez, em uma ladeira, não contribui em nada para a questão da direção. Holmes supôs que duas pessoas, não três, beberam em três taças porque a terceira continha todas as borras, mas duas pessoas espertas poderiam ter bebido nas três e evitado isso, ou três poderiam ter se passado por dois. Muitos perceberam uma debilitação nos poderes de Holmes conforme ele envelheceu, e atribuíram isso à queda do penhasco nas mãos de Moriarty. Mas, de fato, ele nunca teve tal queda, e se ele se deteriorou, foi provavelmente pelo seu longo vício em cocaína.

O que se ama em Holmes, na verdade, não é sua lógica, mas seus hábitos e seu parceiro. Nenhum detetive foi tão bem sucedido em sua excentri-

cidade quanto ele. Nenhum teve um companheiro tão satisfatório quanto Watson, que não é o tolo por que muitas vezes é tomado. Uma vez, como Vernon Rendall aponta[6], Watson engana Holmes e o induz ao St. Luke's College para investigar uma imaginária cola de prova para a avaliação de uma bolsa de estudos. Watson é, na verdade, um indivíduo notável, e suas histórias, como o *Johnson* de Boswell, são os registros não de um, mas de dois grandes homens. Sua mente continua um pouquinho abaixo da média; seu comedimento, devoção e caráter estão constantemente acima dela, e sua prática médica é útil, senão vantajosa.

Holmes se aventurava na ciência, mas seu conhecimento nisso em relação ao de Thorndyke guarda a mesma relação entre sua lupa de bolso e a maleta de pesquisa deste. Em Thorndyke nós temos um uso completo dos recursos de laboratório, associados a uma lógica que é mais segura que a de Holmes porque é menos arrogante. O grande problema em Thorndyke é o deplorável hábito que seus parceiros têm de se apaixonarem durante o curso de uma investigação. O registro de uma investigação deve ser de forma geral tão frio quanto um experimento científico, e misturar romance nisso é, de alguma forma, estragá-lo. Detetives devem permanecer solteiros ou ao menos não nos intrometer em seus assuntos familiares, e o mesmo se aplica à vítima, ao criminoso e ao parceiro, a não ser quando, exclusivamente, o caso romântico forma parte integralmente do mistério. Isso se deve ao fato de que, em uma história detetivesca, a verdadeira beleza está no volume e nos traços, não em ornamentos irrelevantes sem valor estrutural: isso deveria ser deixado para os realistas explorarem.

Poucos outros detetives precisam ser especificamente mencionados, mas vale ressaltar que o Poirot de Christie esteve equivocado duas vezes em um ponto sobre a lei inglesa. Ele acha que, num caso de detenção por um crime, a liberação de uma pessoa a livra de qualquer possível penalização, e Poirot pode encontrar maior facilidade em seus futuros casos se ele aprender que apenas o julgamento e a absolvição podem alcançar tal resultado.

6 Vernon Rendall, *The London Nights of Belsize*, 1917, pp. 147-57.

Resta um último problema: o detetive deveria dizer tudo, revelar as pistas conforme forem encontradas, com todo o seu significado, ou ele deveria manter segredo até a cena de revelação, em que esclareceria tudo? A vida real só poderia dar uma resposta: o detetive precisaria explicar sua situação dia a dia; caso contrário, sua morte por assassinato ou acidente encerraria os temores do criminoso. Mas na ficção, a história é outra, e um dos poucos detetives que nos deposita toda sua confiança é Mr. Crofts. Holmes era extremamente sigiloso; Thorndyke causa uma impressão de transparência, mas guarda para si seus segredos especiais, de que dependem as pistas para fazerem sentido; Hanaud não só esconde tudo que pode como começa cada missão com alguma informação especial desconhecida pelo leitor. O Padre Brown só pode ver o que seus parceiros veem, mas de forma alguma isso é descrito da forma como ele vê. O Humblethorne e a Evelyn Temple de Lord Gorell nos informam do que sabem conforme são feitas as descobertas, o que se pode dizer, em alguma medida, também do Trent de Bentley, mas todos esses detetives estavam errados, o que torna sua honestidade uma sutil forma de decepção. Se as regras da arte são feitas pelos artistas, o detetive tem direito ao sigilo, cuidando para que não seja demasiado flagrante.

A ficção detetivesca se provou capaz de uma grande evolução e se tornou uma arte precisa; o mesmo não pode ser dito das histórias de crime em que o criminoso é o herói. Por que existe tal diferença? Por que Holmes é uma figura mais importante que o posterior Raffles?

Há muitas razões para isso. O detetive triunfa nas dificuldades, não pode ser grande sem elas, mas não pode criá-las por si só. O criminoso está em uma posição diferente. Se ele for o melhor criminoso, planejar o mais cuidadosamente possível sua campanha, prever todas as possibilidades, tudo acontecer sem percalços, o resultado é a falta de história. Uma narrativa de seus grandes feitos seria tão pálida e apática quanto a vida de um corretor da bolsa. Portanto, muitas histórias de crime, por sua natureza, precisam lidar com episódios que não ocorreriam jamais fosse o criminoso um autêntico

super-homem[7]; o autor pode anunciar "Eis aqui um grande, porém mal encaminhado intelecto", mas nossa razão se agita e se inquieta. Há, em seguida, a questão da moralidade. Talvez a arte, de forma geral, não deveria ter um propósito moral, mas a arte da ficção detetivesca o tem e precisa tê-lo; ela busca justificar a lei e trazer punição ao culpado. O criminoso precisa ser desmascarado, o detetive representa o bem e deve triunfar. Fazer do criminoso um herói é reverter a lei da moral, que é, no fim das contas, baseada no senso comum, já que o crime, na verdade, não é generoso e altruísta, mas vil. Robin Hood pode haver roubado os ricos e dado aos pobres, mas suas contas nunca foram auditadas e a proporção de caridade de seus roubos permanece obscura. Raffles roubou principalmente de pessoas desagradáveis, mas ainda assim roubou; nem mesmo o sucesso pode fazer o roubo ser visto por nós como uma carreira nobre. E se o criminoso tentar, então, outros crimes além de roubo? Como chantagem dificilmente oferece carreira digna para um herói, somos guiados novamente ao assassinato. É verdade que é possível que assassinos mostrem coragem e engenho, ser menos mesquinhos que ladrões e falsários. Mas o assassinato, para ser eficaz, precisa ser egoísta, a vítima não pode ter chance; assim, a narrativa de assassinatos bem sucedidos, como a narrativa de roubos bem sucedidos, nos deixa, no fim das contas, com um gosto ruim na boca. Se cada assassinato for feito pelos motivos mais nobres (como aqueles de *Four Just Men*, de Wallace), não será fácil para eles ter o suficiente para manter nosso interesse e aprovação. Mesmo os *Four Just Men* começam a vida pública assassinando um secretário de Estado praticamente inofensivo apenas para previr que o Gabinete, do qual ele não era mais que um membro, consiga passar um projeto de lei ao parlamento. Nós podemos ignorar o fato se formos contra a lei, mas se pode chamar isso de justiça? Essa era a única forma? Em última instância, se formos considerar um assassinato como justo, nós estaremos concedendo ao assassino uma onisciência que negamos às nossas cortes de justiça. Mesmo que ele se ache onisciente, tem

7 N.T.: Vale frisar, o herói de mesmo nome só surgiria dez anos mais tarde. Trata-se aqui de uso mais próximo ao *übermensch* nietzschiano, de homem superior, além do homem comum.

ele o direito de agir por sua própria conta, independente das consequências aos inocentes?

É provavelmente por algumas dessas razões que a ficção criminal[8] foi, de forma geral, um completo fracasso quando comparada com as histórias de investigação. Mesmo Raffles, que deveria ser um Bayard[9] do crime, cometeu diversos atos vis, e causou grande infelicidade para diversos policiais inocentes e amáveis esposas. Se o analisarmos, perceberemos que ele opta pelo crime porque o prefere ao trabalho honesto, já que é vão tentar argumentar que um homem com suas habilidades não poderia ter encontrado uma forma mais ortodoxa de se sustentar. Moralmente, Raffles jaz muito abaixo de Bunny, que ele corrompeu e tanto menospreza. Bunny não era um cidadão admirável; mas ele tinha tanta coragem quanto seu sedutor chefe, e muito mais altruísmo. Constantine Dix, de Barry Pain, era um homem melhor que Raffles, já que tinha a decência de bancar o lobo solitário, e gastar seu tempo livre tentando prevenir que outros tomassem a mesma estrada que ele. Ainda assim, mesmo ele, um bom homem salvo por sua profissão, não chega a ser exatamente um herói. Na verdade, a história de crime é melhor vista do ângulo do detetive.

8 N.T.: Ficção criminal (*crime story*) sendo usada aqui como categoria para enquadrar as histórias centradas especificamente nos criminosos.

9 N.T.: Figura heroica. Referência a Pierre Terrail LeVieux, senhor de Bayard, conhecido popularmente apenas como Bayard, cuja alcunha era "*le chevalier sans peur et sans reproche*".

WILLARD H. WRIGHT

AS GRANDES HISTÓRIAS DE DETETIVES (1927)

VINTE REGRAS PARA ESCREVER HISTÓRIAS DE DETETIVES (1928)

Apresentação

S. S. Van Dine, pseudônimo de Willard Huntington Wright, foi um autor de histórias detetivescas e crítico literário estadunidense, nascido em 1855 em Charlottesville, Virgínia. Wright morreu em Nova York em 1939. Educado nas Universidades de St. Vincent e Pomona, na Califórnia, e na Universidade de Harvard, em Massachussetts, Wright resolveu seguir carreira como escritor e tornou-se editor literário do *Los Angeles Times* em 1907; e em 1912 mudou-se para Nova York para editar as revistas literárias *Town Topics: The Journal of Society* e *The Smart Set*, onde permaneceu até 1914. Com H. L. Mencken e George Jean Nathan (editores-chefes da *The Smart Set*), Wright publicou um livro de ensaios de viagem chamado *Europe After 8:15*, em 1914. Em 1913, Wright publicou um livro de poesias, *Songs of Youth*; um romance em 1916, *The Man of Promise*; e várias outras obras críticas sobre arte e filosofia, incluindo *Modern Painting* e *What Nietzsche Paught*, ambos em 1915. Sua carreira como autor de ficção detetivesca começou durante a recuperação de uma tuberculose, enquanto lia histórias de detetive que o inspiraram a escrever suas próprias. Wright acabou por escrever uma dúzia de histórias nesse gênero e ficou então conhecido por ser o criador do brilhante, mas arrogante, detetive Philo Vance. Entre os romances dessa série de 12 volumes detetivescos, estão *The Benson Murder Case* (1926), *The Bishop Murder Case* (1929), *The Kennel Murder Case* (1933) e *The Winter Murder Case* (1939). A série de sucesso inspirou vários filmes, sendo os direitos de exibição do romance original, o primeiro da série Philo Vance, comprados pela Paramount por US$ 17.000. Em 1927, um ano após o lan-

çamento de seu primeiro romance detetivesco, Wright editou a antologia *The Great Detective Stories*, além de ter escrito o seu próprio ensaio sobre o que acreditava ser uma convincente história de detetives. No Brasil, os romances de S. S. Van Dine receberam tradução para o português pela Editora Record; no entanto, não fazem mais parte de seu catálogo. Em Portugal, os romances de Van Dine foram relançados em 2018 pela Editora Livros do Brasil e fazem parte da série *Os mestres da Literatura Policial*, sob o selo "Coleção Vampiro". Seus livros continuam sendo relançados pela Editora anualmente.

O ensaio "Vinte regras para escrever histórias detetivescas", reproduzido aqui, apareceu pela primeira vez na *American Magazine* em setembro de 1928, e foi posteriormente incorporado na coleção *Casos de homicídios de Philo Vance*, em 1936. As regras estão consoantes à tendência crítica prescritiva que predomina na primeira metade do século XX, como é possível ver em alguns dos outros textos aqui traduzidos. Ainda assim, as regras de Van Dine são mais uma digestão — quase paródica, talvez — de suas considerações sobre o gênero para o grande público do que necessariamente uma abordagem crítica séria, que encontraremos em seu outro texto presente nesta coletânea, assinado por seu nome real, Willard Huntington Wright. Vale frisar, ainda, que esse tipo de abordagem normativa vai sendo abandonada conforme o gênero se revela mais e mais heterogêneo e criativo na construção de seus enredos, sendo hoje apenas uma curiosa visão das tentativas de engessamento das histórias detetivescas.

Um dos primeiros problemas que qualquer crítico da ficção detetivesca enfrentará no início de sua carreira é dar conta do volume de seu *corpus*, uma afirmação que já era válida mesmo no início do século XX, quando o gênero ainda parecia dar seus primeiros passos firmes. Agatha Christie sozinha publicou mais de oitenta livros. Apenas entre os autores de maior renome em língua inglesa, são centenas de romances, aos quais podem se unir ainda os franceses, aumentando bastante essas cifras.

Para que Willard Huntington Wright desse conta desse desafio da forma como, veremos adiante, o faz, foi preciso uma circunstancial situação que, apesar de infeliz, pode ser morbidamente invejada: sofrendo uma severa crise nervosa no começo da década de 1920 devido ao excesso de trabalho como crítico de arte, recebe orientações médicas para permanecer em repouso e evitar qualquer leitura dita séria. Wright, que já flertava com o gênero há anos, dedica-se, então, à leitura de mais de duas mil obras de ficção detetivesca e criminologia, adquirindo o invejável arcabouço que sintetiza no texto aqui traduzido.

Trazendo um sólido percurso histórico e importantes considerações críticas sobre a ficção detetivesca, *The Great Detective Stories* serve de introdução a uma coletânea homônima de histórias do gênero. Em uma época em que a academia ainda não oferecia o devido espaço à literatura de entretenimento, tais introduções eram o melhor veículo para abrigar artigos cuja extensão e profundidade excluíam a possibilidade de integrarem as revistas do gênero. A introdução de Wright faz parte, assim, de um conjunto de textos pioneiros da crítica da ficção detetivesca também publicados no mesmo modelo: a introdução a *Crime and Detection* (1926), de E. M. Wrong, e a introdução a *Great Short Stories of Detection, Mystery, and Horror* (1928), de Dorothy Sayers.

Longe de a proximidade entre tais textos ser apenas do suporte escolhido para sua publicação, vemos neles marcas das leituras de seus antecessores, mostrando, assim, o diálogo crítico que ocorria na década de 20 no cenário do gênero. Por um lado, essa crítica já revela certos prognósticos que se confirmarão mais tarde, como a mudança gradual no perfil dos detetives. Por outro, o ímpeto prescritivista levará a certos julgamentos que, atualmente, sabemos bem equivocados.

Apesar de hoje ser um texto datado em diversas de suas considerações, o panorama oferecido por Wright nos mostra com riqueza o caráter heterogêneo da ficção detetivesca no começo do século XX, e mesmo hoje é difícil encontrar um autor cujo domínio de seu *corpus* se equipare ao de

Wright. No fim das contas, temos que agradecer pela crise nervosa que o acometeu.

Vanessa Cianconi
Tradutora de "Vinte regras para escrever histórias de detetives"

Carla Portilho
Tradutora de "As grandes histórias de detetives"

VINTE REGRAS PARA ESCREVER HISTÓRIAS DE DETETIVES

Willard Huntington Wright

A ficção detetivesca é um tipo de jogo intelectual. Ainda mais — é um tipo de evento esportivo. E para o autor de histórias detetivescas existem regras bem definidas — não escritas, talvez, mas mesmo assim irrevogáveis — e todo autor de literatura de mistério respeitável, ou que se dê ao respeito, as cumpre. Temos aqui, então, um tipo de Credo baseado em parte na prática de todos os grandes escritores de ficção detetivesca e em parte nos estímulos da consciência interior do autor honesto. A saber:

1. O leitor deve ter a mesma oportunidade do detetive para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser mencionadas e descritas.
2. Nenhuma falta deliberada ou peça deve ser pregada no leitor além das legitimamente praticadas pelo criminoso no próprio detetive.
3. Não devem existir interesses amorosos. O negócio em questão é trazer o criminoso ao tribunal da justiça, e não um casal apaixonado ao altar.
4. O próprio detetive, ou um dos investigadores oficiais, nunca deve ser o culpado. Isto é um embuste gasto, no mesmo nível de oferecer a alguém um centavo dourado em lugar de uma moeda de ouro de cinco dólares. São falsos pretextos.

5. O culpado deve ser determinado por dedução lógica — não por acidente ou coincidência ou confissão desmotivada. Resolver um problema criminal desta forma é como mandar o leitor em uma busca desenfreada, e então contar-lhe, após seu fracasso, que você tinha o objeto de sua busca na manga o tempo todo. Tal autor não é melhor do que um pregador de peças.
6. O romance detetivesco deve conter um detetive, e um detetive não é um detetive a não ser que ele detecte. Sua função é coletar pistas que eventualmente levarão à pessoa que cometeu o trabalho sujo no primeiro capítulo; e se o detetive não chegar às suas conclusões através da análise dessas pistas, ele não resolveu mais seus problemas do que um estudante que copia suas respostas da parte de trás do livro de aritmética.
7. É necessário que exista um morto no romance detetivesco, e quanto mais morto o cadáver melhor. Nenhum crime menor do que assassinato será suficiente. Trezentas páginas é muita comoção para um crime que não seja assassinato. Afinal de contas, o trabalho e o gasto de energia do leitor precisam ser recompensados.
8. O problema do crime deve ser resolvido por meios estritamente naturalistas. Métodos para se descobrir a verdade como cartas mediúnicas, tabuleiros *ouija*, leituras de mentes, sessões espíritas, contemplações de cristais e similares são tabus. O leitor tem uma chance de equiparar sua inteligência com a de um detetive racionalista, mas se ele deve competir com o mundo dos espíritos e perseguir a quarta dimensão da metafísica, ele está derrotado desde o início.
9. Deve haver apenas um detetive — isto é, somente um protagonista da dedução, um *deus ex machina*. Trazer as mentes de três ou quatro, ou às vezes uma gangue de detetives, para lidar com um problema não é apenas dispersar o interesse e romper o fio

direto da lógica, mas tirar vantagem injusta do leitor. Se houver mais de um detetive, o leitor não sabe quem é o seu codedutor. É como fazer o leitor correr uma corrida com uma equipe de revezamento.

10. O culpado deve vir a ser uma pessoa que desempenhou um papel mais ou menos proeminente na história — ou seja, uma pessoa com quem o leitor está familiarizado e por quem ele se interessa.
11. Um servo não deve ser escolhido pelo autor como o culpado. Isso se tornou uma petição de princípio[1]. É uma solução muito simples. O culpado deve ser uma pessoa decididamente digna — que normalmente não seria suspeita.
12. Deve haver apenas um culpado, não importa quantos assassinatos sejam cometidos. O culpado pode, é claro, ter um ajudante menor ou cúmplice; mas todo o ônus deve repousar sobre um par de ombros: toda a indignação do leitor deve poder concentrar-se em uma única natureza obscura.
13. Sociedades secretas, camorras, máfias etc. não têm lugar na ficção detetivesca. Um assassinato fascinante e verdadeiramente belo é irremediavelmente estragado por qualquer culpabilidade desse tipo. Certamente, o assassino em um romance detetivesco deve ter uma chance de vitória; mas se estará indo longe demais se lhe for concedida uma sociedade secreta a qual recorrer. Nenhum assassino de classe alta e que se preze iria querer essas probabilidades.
14. O método de assassinato e os meios para detectá-lo devem ser racionais e científicos. Ou seja, pseudociência e dispositivos puramente imaginativos e especulativos não devem ser tolerados no

1 Nota da tradutora: A falácia lógica é mencionada aqui por Van Dine para indicar a recorrência do personagem mordomo como culpado pelos crimes, o que levaria à petição de princípio: esse mordomo é o culpado pelo crime, já que o mordomo é sempre o culpado pelo crime. Embora, para a heterogênea produção contemporânea, essa não seja mais uma questão, persiste, ainda, no imaginário popular a ideia de que "o mordomo é sempre o culpado".

romance detetivesco. Uma vez que um autor voa para o reino da fantasia, à maneira de Júlio Verne, ele fica fora dos limites da ficção detetivesca, fugindo dos limites desconhecidos da aventura.

15. A verdade do problema deve ser sempre aparente — desde que o leitor seja perspicaz o suficiente para vê-lo. Com isso, quero dizer que, se o leitor, depois de aprender a explicação para o crime, reler o livro, verá que a solução, em certo sentido, estava encarando-o — que todas as pistas realmente apontavam para o culpado — e que, se ele fosse tão esperto quanto o detetive, poderia ter resolvido o mistério sem prosseguir para o capítulo final. Não é preciso dizer que o leitor inteligente resolve com frequência o problema.
16. Um romance detetivesco não deve conter longas passagens descritivas, nem brincadeiras literárias com questões secundárias, nem análises de caráter sutilmente elaboradas, nem preocupações "atmosféricas". Tais assuntos não têm lugar vital no registro de crimes e deduções. Eles sustentam a ação e introduzem questões irrelevantes para o objetivo principal, que é declarar um problema, analisá-lo e levá-lo a uma conclusão bem-sucedida. Certamente, deve haver um caráter descritivo e um delineamento de personagens suficiente para dar verossimilhança ao romance.
17. Um criminoso profissional nunca deve assumir a culpa de um crime na ficção detetivesca. Os crimes de invasores e bandidos são da competência dos departamentos de polícia — não de autores e brilhantes detetives amadores. Um crime realmente fascinante é aquele cometido por um pilar de uma igreja ou uma solteirona conhecida por suas instituições de caridade.
18. Um crime na ficção detetivesca nunca deve ser um acidente ou um suicídio. Acabar uma odisseia investigativa com esse anticlímax é enganar o leitor confiante e de bom coração.

19. Os motivos de todos os crimes nas histórias de detetives devem ser pessoais. As conspirações internacionais e a políticas de guerra pertencem a uma categoria diferente de ficção — às histórias de espionagem, por exemplo. Mas uma história de assassinato deve ser mantida *gemütlich*[2], por assim dizer. Deve refletir as experiências cotidianas do leitor e dar-lhe uma certa saída para seus próprios desejos e emoções reprimidos.

E (para dar ao meu Credo uma pontuação uniforme de itens) listo aqui alguns dos dispositivos dos quais nenhum escritor de histórias de detetive que se preze se valerá agora. Eles têm sido empregados com muita frequência e são familiares a todos os verdadeiros amantes do crime literário. Usá-los é uma confissão da inépcia e falta de originalidade do autor. (a) Determinar a identidade do culpado comparando a bituca de um cigarro deixada na cena do crime com a marca fumada por um suspeito. (b) A falsa sessão espírita para amedrontar o culpado e fazê-lo se entregar. c) Impressões digitais falsificadas. (d) O álibi de figura fictícia. (e) O cão que não late e, assim, revela o fato de que o invasor é conhecido. (f) A atribuição final do crime a um gêmeo ou parente que se parece exatamente com a pessoa suspeita, mas inocente. (g) A seringa hipodérmica e a "gota nocaute" [3]. (h) A execução do assassinato em uma sala trancada depois que a polícia realmente a invadiu. (i) O teste de associação de palavras para culpa. (j) A cifra, ou letra de código, que é eventualmente desvendada pelo detetive.

2 N.T.: O termo alemão não tem uma equivalência direta em inglês ou português. ***G****emütlich* é o adjetivo daquilo que inspira *gemütlichkeit*, ou seja, um sentimento de acolhimento, familiaridade, proximidade, de estar entre amigos, sem preocupações. Van Dine o utiliza aqui alinhado com a ideia — popular entre os críticos da época — de que apenas o crime passional — se possível em território não estrangeiro — seria objeto digno de atenção nas histórias detetivescas; ideia que, hoje bem sabemos, foi rapidamente ultrapassada, sobretudo pela ascensão do chamado romance *noir* de Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

3 N.T.: O cloral, também conhecido como tricloroacetaldeído ou tricloroetanal, é um haleto orgânico descoberto em 1t832 por Justus von Liebig. Quando colocado em água, reage formando o hidrato de cloral, um narcótico conhecido como "gotas nocaute" ou "drágeas de nocaute". Van Dine proibia o uso do hidrato de cloral por ser usado como um sedativo hipnótico que facilitava a extração de verdades das vítimas.

AS GRANDES HISTÓRIAS DE DETETIVES

Willard Huntington Wright

Há uma tendência entre os críticos modernos a medir todos os romances por um único padrão literário — um padrão que, de fato, deveria ser aplicado apenas àqueles romances que claramente buscam um nicho entre as obras duradouras das letras criativas. Que nem todos os romances aspiram a essa companhia gloriosa é óbvio; e é evidentemente injusto julgá-los por um padrão que seus criadores deliberadamente ignoraram. Romances de puro entretenimento pertencem a uma categoria diferente daqueles escritos com fins de estímulo intelectual e estético, pois são fabricados em um espírito de distração efêmera, e evitam todas as preocupações mais profundas da arte.

O romance planejado para o mero entretenimento e o romance literário surgem, em geral, de impulsos bastante diferentes. Seus objetivos não têm quase nada em comum. As atitudes mentais subjacentes a eles são contrárias: um é francamente superficial, o outro, cuidadosamente profundo. Alcançam resultados diametralmente opostos; e seus encantos são psicologicamente desvinculados; na verdade, um é incapaz de cumprir a função do outro; e o leitor que, em ocasiões diversas, consegue desfrutar de ambos sem conflito intelectual nunca pode substituir um pelo outro. Qualquer tentativa de julgá-los pelas mesmas regras é tão incoerente quanto fazer a crítica de um espetáculo de *vaudeville* e das peças de Shakespeare a partir do mesmo ponto de vista, ou avaliar uma comédia musical segundo os mesmos padrões com que apreciamos

a maior das óperas. Mesmo o *Anatol* de Schnitzler não pode ser abordado com a mesma mentalidade crítica que se leva a *Os tecelões* de Hauptmann; e seria injusto comparar *O Mikado* ou *HMS Pinafore* aos severos cânones musicais de *Parsifal* ou *Os mestres cantores de Nuremberg*. Nas artes gráficas, o mesmo princípio se mantém. Forain e Degas não devem ser julgados pelos critérios estéticos que aplicamos aos desenhos de Michelangelo ou às pinturas de Rubens.

Há quatro variedades distintas do romance "popular" ou "leve" — a saber: o romance de amor (que lida com o amor juvenil, e geralmente termina no altar ou em um envolvimento pré-nupcial); o romance de aventuras (cujos componentes principais são a ação física e o perigo: histórias do mar e de faroeste, odisseias das selvas africanas etc.); o romance de mistério (no qual muito do suspense dramático é produzido por forças ocultas apenas reveladas no desfecho: romances de intriga diplomática, conspirações internacionais, sociedades secretas, crime, pseudociência, aparições e assim por diante); e o romance detetivesco. Esses tipos frequentemente se sobrepõem em termos de conteúdo, e seus temas às vezes se tornam tão interligados que não se sabe ao certo a que categoria pertencem prioritariamente. Porém, embora compartilhem estratégias e recursos, e se apropriem do material característico uns dos outros, eles seguem, em geral, seus próprios temas especiais, e se desenvolvem dentro dos seus próprios limites.

Desses quatro tipos de entretenimento literário, o romance detetivesco é o mais jovem, o mais complicado, o de mais difícil construção e o mais diferente. É, de fato, quase *sui generis*, e, exceto nas suas características estruturais mais amplas, tem pouco em comum com seus companheiros — o romance de amor, o de aventuras e o de mistério. Na verdade, de certo modo, é uma ramificação altamente especializada do último tipo; mas a relação entre eles é muito mais distante do que imagina o leitor comum.

II

Se quisermos compreender o lugar único ocupado nas letras modernas pelo romance detetivesco, devemos primeiro nos esforçar para identificar o seu encanto característico: porque este encanto é fundamentalmente distinto daquele de qualquer outra variedade de entretenimento ficcional. O que, então, constitui a atração que o romance detetivesco exerce sobre todas as classes de pessoas — mesmo aquelas que não se deteriam para ler qualquer outro tipo de ficção "popular"? Por que vemos homens de elevada formação cultural — professores universitários, estadistas, cientistas, filósofos, e interessados nos mais graves, sérios e intelectuais problemas da vida — deixando de lado todas as outras variedades de romances *bestseller* e se dirigindo à ficção detetivesca para distração e relaxamento?

A resposta, creio eu, é simplesmente esta: o romance detetivesco não se enquadra na rubrica de ficção no sentido comum, mas pertence, sim, à categoria das charadas: é, de fato, um complicado e extenso quebra-cabeça construído em forma de ficção. Sua vasta popularidade e interesse devem-se, ao fim e ao cabo, aos mesmos fatores que conferem popularidade e interesse às palavras cruzadas. Na verdade, a estrutura e o mecanismo das palavras cruzadas e do romance detetivesco são muito semelhantes. Em ambos há um problema a ser resolvido; e a solução depende totalmente de processos mentais — da análise, do encaixe de peças aparentemente desconexas, do conhecimento dos ingredientes, e, em certa medida, de palpites. Ambos recebem uma série de pistas sobrepostas para guiar o solucionador; e essas pistas, quando encaixadas no lugar, iluminam o caminho para o progresso futuro. Em ambos, quando se alcança a resolução final, vê-se que todos os detalhes estão completamente entrelaçados em uma malha de trama bem fechada.

Há evidência para confirmar o impulso mecânico que inspira o verdadeiro romance detetivesco quando consideramos o que quase poderia ser chamado a propensão intelectual do seu inventor. Poe, o criador da ficção detetivesca moderna, era obcecado pela ideia de experimentação científica.

Sua capacidade de análise se manifestava em suas resenhas e nos aspectos técnicos de sua poesia; produziu "O jogador de xadrez de Maelzel"; levou-o às ramificações da especulação sobre as idiossincrasias da caligrafia em "A Chapter on Autography"; trouxe à tona a sua exposição de criptogramas e escrita de códigos em "Cryptography"; e deu à luz os seus versos acrósticos. Seus quatro contos analíticos — "Os assassinatos da Rua Morgue", "O mistério de Marie Rogêt", "O escaravelho de ouro" e "A carta roubada" — não foram senão uma aplicação ou desenvolvimento literário das ideias e problemas que sempre o fascinaram. "O escaravelho de ouro", na realidade, é meramente uma apresentação ficcional de "Cryptography". (A propósito, o número de histórias detetivescas desde os dias de Poe que esconderam suas soluções em mensagens cifradas é considerável).

Não há atividade mais estimulante do que a da mente; e não há aventura mais emocionante do que a do intelecto. A humanidade sempre desfrutou de grande prazer na ginástica mental necessária para resolver uma charada; e quebra-cabeças têm sido seu principal brinquedo ao longo dos tempos. Mas há uma grande diferença entre esperar placidamente pela solução de um problema, e a rápida e arrebatadora participação nos passos sucessivos que levam à solução. No romance popular mediano, seja de amor, aventura ou mistério, o leitor meramente aguarda o desenrolar da emaranhada trama de eventos. É verdade que durante o período de espera ele recebe emoção, espanto, suspense, sentimento e descrições para se ocupar; e o romance mediano depende em grande medida desses adendos para oferecer satisfação. Porém, no romance detetivesco, como veremos, essas qualidades ou são subordinadas à ineficácia, ou são inteiramente eliminadas. O leitor é posto a trabalhar de imediato, e se mantém ocupado em cada capítulo, na tarefa de solucionar o mistério do livro. Ele compartilha do desdobramento do problema precisamente da mesma forma que participa da solução de qualquer charada a que se dedique.

Pela singularidade do seu encanto, o romance detetivesco tomou o seu próprio rumo, independentemente do progresso dos outros tipos de fic-

ção. Estabeleceu seus próprios padrões, elaborou suas próprias regras, aderiu às suas próprias heranças, avançou em sua própria trilha, e criou seus próprios ingredientes, assim como sua própria forma e técnica. E todas essas considerações estão ligadas ao seu próprio propósito isolado, ao seu próprio destino especial. No processo dessa evolução, ele se afastou mais e mais dos seus companheiros literários, até que hoje praticamente inverteu os princípios nos quais se baseia o romance popular comum.

Um senso de realidade é essencial ao romance detetivesco. As poucas tentativas feitas para retirar o enredo da ficção detetivesca do seu ambiente naturalista e dar-lhe um ar de fantasia fracassaram. Uma atmosfera e castelos na Espanha[1], em que o leitor pode escapar da materialidade do dia a dia, frequentemente dá ao romance popular mediano o seu charme e legibilidade; mas o objetivo de um romance detetivesco — a recompensa mental presente na solução — se perderia, a menos que um senso de verossimilhança fosse mantido de forma consistente — um sentimento de trivialidade se prenderia ao seu problema, e o leitor teria a sensação de um esforço desperdiçado. É por isso que nas palavras cruzadas as palavras são todas genuínas: sua identificação correta alcança um certo resultado educacional ou, ao menos, sério. As palavras cruzadas com "armadilhas", como palavras criadas ou invenções puramente logomáquicas (tais como preencher quatro lacunas com Es — e-e-e-e — para a palavra "*ease*", ou com Is — i-i-i-i — para a palavra "*eyes*", ou fazer u-u-u-u substituir a palavra "*use*"[2]), nunca foram populares. O realismo filológico, por assim dizer, se dissipa. A.E.W. Mason disse certa vez que Defoe teria escrito a história detetivesca perfeita. Ele se referia à sua habilidade insuperável para criar um ambiente realista.

1 Nota da tradutora: O autor provavelmente se refere às inspirações góticas nos romances de mistério, com frequência ambientados em castelos do sul europeu. Um exemplo seria *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerado o primeiro romance da literatura gótica, que se passa no sul da Itália.

2 N.T.: Em inglês, as vogais mencionadas, quando no plural, têm som correspondente às palavras entre aspas. Assim, a letra "e" no plural é pronunciada /i:z/, pronúncia correspondente à da palavra "***ease***". O mesmo ocorre nos outros exemplos dados pelo autor.

Essa regra do realismo sugere a prática literária comum de dotar as *mises en scène* de pressões emocionais variadas. E aqui mais uma vez o romance detetivesco difere dos seus confrades ficcionais; pois, a não ser pela prévia obtenção de um senso de realidade, a atmosfera, no sentido descritivo e psíquico, não tem lugar nesse tipo de história. Uma vez que o leitor aceite a pseudorrealidade do enredo, suas energias são direcionadas (assim como as do próprio detetive) a resolver o quebra-cabeça; e sua disposição, sendo intelectual, não seria mais do que desviada pelas interferências da atmosfera. Atmosferas pertencem à narrativa romântica e de aventuras — tais como "A queda da casa de Usher", de Poe, e *Ivanhoé*, de Scott — e ao romance de mistério — *A volta do parafuso*, de Henry James, e *Drácula*, de Bram Stoker, por exemplo.

A ambientação de uma história detetivesca, entretanto, é de importância crucial. O enredo deve aparentar ser um registro real de eventos ocorridos no âmbito de suas atividades; e os planos e os diagramas encontrados com frequência nas histórias detetivescas ajudam consideravelmente a alcançar esse efeito. Familiaridade com o território e crença na sua existência dão ao leitor uma sensação de conforto e liberdade ao manipular os elementos do enredo com os seus (que são também os do autor) próprios objetivos. Limitado por condições e modos de ação incomuns, sua participação pessoal na solução da história é restringida e seu interesse nas histórias subsequentes diminui. Um romance detetivesco é quase sempre mais popular no país em que é produzido do que em um país estrangeiro, onde as condições, tanto humanas quanto topográficas, não são familiares. As diferenças entre os costumes ingleses e americanos, os métodos policiais, e os atributos mentais e temperamentais não são, claro, tão marcadas quanto aquelas entre a América e a França; e não se traça nenhuma distinção acentuada entre a ficção detetivesca inglesa e a americana. No entanto, muitos dos melhores romances franceses do tipo tiveram vendas inexpressivas nos Estados Unidos. *O mistério do quarto amarelo*, *O perfume da dama de negro*, e *The Secret of the Night*, de Gaston Leroux, nunca alcançaram a popularidade merecida neste

país por causa de sua ambientação estrangeira; mas *O fantasma da Ópera*, do mesmo autor, uma história de puro mistério, foi um grande sucesso aqui, devido em boa parte à mesma não-familiaridade que trabalhou contra o sucesso dos seus romances detetivescos.

III

Em se tratando de delinear os personagens, o romance detetivesco também permanece ao largo das regras que governam a ficção comum. Os personagens nas histórias detetivescas não podem ser neutros demais e sem graça, nem completamente delineados até o âmago. Eles deveriam meramente preencher os requisitos da plausibilidade, de modo que suas ações não pareçam surgir totalmente do plano prévio traçado pelo autor. Qualquer análise mais detalhada do personagem, qualquer demora sobre detalhes de temperamento, funcionará apenas como uma obstrução na engrenagem narrativa. O autômato do *thriller*[3] detetivesco barato não colabora para abater a ânsia do leitor para retificar a confusão do enredo; e a personalidade sutil do romance detetivesco "literário" desvia as operações analíticas da mente do leitor para considerações alheias. Volte a pensar em todas as boas histórias detetivescas que você possa ter lido, e tente relembrar uma única personalidade memorável (a não ser o próprio detetive). Mesmo assim, esses personagens tinham cor e profundidade suficientes para engajar as suas emoções no momento, e levá-lo à solução dos seus problemas.

O estilo de uma história detetivesca deve ser direto, simples, suave e livre. Um estilo "literário", repleto de passagens descritivas, metáforas e cenas vívidas, que poderiam dar viabilidade e beleza a um romance de amor ou de aventuras, em uma trama detetivesca produziria lentidão no encadea-

3 N.T.: O uso do termo "*thriller*" apontaria para o romance detetivesco de ação, que, dando menos atenção à construção do enigma que à exploração de emoções — como os romances de sensação —, produziria personagens superficiais ao ponto de não justificarem os movimentos de um enredo consequentemente confuso.

mento das ações, ao distrair a mente do leitor do mero registro de fatos (que é o que realmente lhe importa), e focá-la em apelos estéticos irrelevantes. Não quero dizer que o estilo de um romance detetivesco deva ser seco e legalista, ou moldado na linguagem dura da exposição documentária comercial; deve, porém, como no estilo de Defoe, subjugar-se à função de produzir verossimilhança sem artifícios. Não se ganha nada mais ao estilizar um romance detetivesco do que ao imprimir palavras cruzadas em Garamond Italic, ou Cloister Cursive, ou em caracteres de Caslon Old Style.

O material para o enredo de um romance detetivesco deve ser trivial. De fato, há uma dúzia de enredos adequados a esse tipo de história na primeira página de quase todo jornal diário metropolitano. O inusitado, o bizarro, a fantasia ou o estranho raramente são temas desejáveis; e aqui encontramos outra inversão marcante das regras gerais aplicadas à ficção popular; pois originalidade e excentricidade podem dar a um romance de aventuras ou mistério o seu principal interesse. A tarefa que confronta o autor de ficção detetivesca é, uma vez mais, a mesma que confronta o criador de palavras cruzadas — a saber, a organização de materiais familiares em uma charada difícil. A qualidade da técnica de uma história detetivesca se revela no modo como esses materiais se encaixam, na sutileza com que as pistas são apresentadas, e na maneira legítima como a resolução final é retida.

Além disso, há uma rigorosa conduta ética imposta ao autor. Ele nunca deve enganar o leitor deliberadamente; deve ter sucesso apenas por sua engenhosidade. O hábito de autores inferiores de trazer à baila pistas falsas com o propósito de desorientar é uma trapaça, tanto quanto se o criador de palavras cruzadas imprimisse falsas definições para as palavras. A verdade deve sempre estar na palavra impressa, de modo que se o leitor voltasse atrás no livro descobriria que a solução havia estado ali todo o tempo, caso ele tivesse tido perspicácia suficiente para percebê-la. Houve um tempo em que toda sorte de truques, farsas e recursos extremados eram usados para ludibriar o leitor; porém, conforme o romance detetivesco se desenvolveu e aumentou a procura por histórias com enigmas objetivos, todos esses méto-

dos foram revogados, e hoje nós os encontramos apenas nos exemplos mais baratos e inconsequentes desse tipo de ficção.

No personagem central do romance detetivesco — o próprio detetive — temos, talvez, o elemento mais importante e original da ficção criminal centrada na resolução de problemas[4]. É difícil descrever o seu *status* literário exato, porque ele não tem contrapartida em nenhum outro gênero ficcional. Ele é, ao mesmo tempo, a personalidade marcante da história (embora seu interesse por ela seja unilateral), a projeção do autor, a encarnação do leitor, o *deus ex machina* do enredo, o proponente do problema, o fornecedor de pistas e o solucionador final do mistério. A vida do livro se concretiza nele, embora a vida da narrativa se realize fora dele. Em um certo sentido, ele é o coro grego do drama. Todos os bons romances detetivescos têm como protagonista um personagem de atração e interesse, de conquistas árduas e fascinantes — um homem a um só passo humano e incomum, interessante e talentoso. O bufão, o atrapalhado, o pedante, o autômato — todos esses falharam. E, às vezes, em um esforço para ser original, um escritor de outra forma competente, julgando mal a psicologia da situação, nos apresentou um detetive farsesco ou um investigador juvenil, apenas para se perguntar, mais tarde, porque essas inovações falharam. As histórias detetivescas mais bem sucedidas nos deram invariavelmente personalidades como C. Auguste Dupin, Monsieur Lecoq, Sherlock Holmes, Dr. Thorndyke, Rouletabille, Dr. Fortune, Furneaux, Padre Brown, Tio Abner, Richard Hannay, Arsène Lupin, Dawson, Martin Hewitt, Max Carrados e Hanaud — para nomear apenas alguns que vêm prontamente à cabeça. Todos os livros em que esses personagens aparecem não se enquadram na categoria da autêntica ficção detetivesca sem razão, mas em cada história há elementos suficientes para permitir enquadrá-los na classificação detetivesca com folga. Além disso, esses Édipos em si não são, em cada exemplo, detetives autênticos: alguns são médicos, alguns são professores de astronomia, outros são soldados, jorna-

4 N.T.: O termo original usado pelo autor é "*criminal-problem story*", que engloba toda a ficção centrada na resolução de problemas, incluindo a ficção de enigma, sem, no entanto, se ater exclusivamente a esse estilo.

listas, advogados, e alguns são criminosos reformados. Mas suas vocações não importam, pois neste estilo de livro a designação "detetive" é usada de maneira genérica.

Chegamos agora ao que talvez seja a característica preponderante do romance detetivesco: sua unidade de tom. Sem dúvida, esse é um desejo de toda ficção; mas os vários tons do romance comum — tais como amor, romance, aventura, maravilha, mistério — estão tão intimamente relacionados que podem ser misturados ou alternados sem quebrar a cadeia de interesse; ao passo que, no romance detetivesco, cujo interesse principal é a análise mental e a superação de dificuldades, qualquer interpolação de tons puramente emocionais produz um efeito de irrelevância — a menos, claro, que sejam termos da equação e subordinados ao tema principal. Por exemplo, em nenhum dos melhores romances detetivescos você encontrará um interesse romântico — Sherlock Holmes em tom suave, segurando a mão de uma dama e sussurrando platitudes amorosas seria impensável. E quando um detetive é enviado às pressas a uma longa aventura repleta de perigos físicos, o leitor bufa e se inquieta até que o seu herói esteja de volta à sua poltrona analisando pistas e averiguando motivos.

Neste sentido, é significativo que o cinematógrafo nunca tenha sido capaz de projetar uma história detetivesca. A história detetivesca, de fato, é o único tipo de ficção que não pode ser filmado. O teste da ficção popular — a saber, sua apresentação em imagens, ou digamos, a visualização de suas cenas vívidas — se desmonta quando aplicado às histórias detetivescas. As dificuldades que confrontam o diretor de um filme ao levar para a tela uma história detetivesca são praticamente as mesmas que ele encontraria caso se esforçasse para filmar palavras cruzadas. A única tentativa séria de transcrever uma história detetivesca nas telas foi o caso de *Sherlock Holmes*; e o esforço foi possível apenas ao reduzir os verdadeiros elementos detetivescos ao mínimo, enfatizando toda sorte de fatores aventurescos e dramáticos irrelevantes; pois não há drama ou aventura, no sentido convencional, em um bom romance detetivesco.

IV

A origem do romance detetivesco não precisa nos preocupar muito. Como todas as formas de arte popular, seus primórdios são provavelmente obscuros e confusos. Críticos entusiastas apontaram algumas passagens do Antigo Testamento (tais como o interrogatório de Daniel aos anciãos na história de Susana) como exemplos de detecção criminal primitiva. Porém, se fôssemos estender nossa busca pela Antiguidade, provavelmente encontraríamos poucas literaturas antigas que não nos oferecessem alguma evidência desse tipo. As fontes persas são particularmente ricas em histórias que podem ser levadas à categoria detetivesca. Do mesmo modo, as fontes turcas e sânscritas fornecem material para a teoria da origem antiga. E, claro, *As mil e uma noites* oferecem numerosas provas de ficção criminológica. Heródoto, no século V A.C., conta o que poderia ser denominado uma história detetivesca no relato da casa do tesouro do Rei Rhampsinitus: uma história de um roubo engenhosamente planejado, a falsificação de pistas (nada menos do que uma decapitação), o preparo de armadilhas para o criminoso, a fuga astuciosa dessas ciladas, e — o que deveria encantar o romancista moderno — um "final feliz" quando o malandro ganha a mão da princesa. Esse conto grego antigo, aliás, pode também ser visto como uma inspiração para a habitual técnica moderna de fazer um crime ser cometido em um quarto lacrado. Mas mesmo a história de Rhampsinitus não era apenas egípcia: Charles Johnston, da Royal Asiatic Society, a rastreou diversamente, tanto em seu enredo geral quanto nos detalhes, ao Tibete, à Itália e à Índia. E podemos encontrá-la, em seus fundamentos, recontada em inglês moderno, em embalagens chamativas, nos encarando nas prateleiras da nossa livraria favorita. Uma outra história de Heródoto, até onde poderia ser rastreada a técnica da mensagem cifrada, prevalente nos autores de ficção detetivesca do século XIX, é a que conta sobre o código gravado na cabeça calva do seu escravo para transmitir uma mensagem secreta a Aristágoras. Chaucer recontou, no "Conto do padre da freira", uma história da *De divinatione*, de Cícero; e a

Gesta romanorum há muito vem sendo uma mina de sugestões para o moderno escritor de ficção criminal e de mistério.

A Antiguidade inquestionavelmente estava familiarizada com toda sorte de contos e lendas que poderiam ser academicamente considerados os antecessores da moderna história detetivesca; e é interessante notar que, em inglês, a conotação corrente da palavra "pista" deriva do fio[5] que Ariadne entregou a Teseu para guiá-lo de forma segura para fora do labirinto de Creta, depois que tivesse matado o Minotauro. Entretanto, é melhor que todas essas pesquisas genealógicas pelos predecessores remotos da moderna ficção criminal sejam deixadas para os antiquários, pois são irrelevantes ao nosso propósito de traçar a origem e a história do ramo especializado da forma literária denominada romance detetivesco. Enquanto muitas dessas histórias podem ser descobertas nos registros antigos da narrativa imaginativa, elas não foram unificadas em um tipo até cerca da segunda metade do século XIX; e foi nessa época que aconteceu toda a evolução desse gênero literário.

Seria possível, sem dúvida, encontrar indicações do que depois ficou conhecido como romance detetivesco em muitos livros durante as primeiras décadas do último século. Poe, no entanto, é o autêntico pai do romance detetivesco como o conhecemos hoje em dia; e a evolução do tipo literário começou com "Os assassinatos da Rua Morgue" (1841), "O mistério de Marie Rogêt" (1842), "O escaravelho de ouro" (1843) e "A carta roubada" (1845). Nesses quatro contos nasceu um tipo novo e original de entretenimento ficcional; e embora a sua estrutura tenha sido modificada, seu método alterado, seu assunto expandido, e sua técnica desenvolvida, eles permanecem nos dias de hoje modelos quase perfeitos; e para sempre vão permanecer, porque suas qualidades psicológicas fundamentais — a própria essência do seu encanto — incorporam as forças animadoras e motivacionais desse ramo da ficção. Não se pode ignorar sua forma básica ao escrever um romance detetivesco hoje em dia mais do que se pode ignorar a forma de Haydn ao

5 N.T.: Em inglês, a palavra para "pista" é "*clue*", que deriva de "*clew*", termo usado para se referir ao fio de Ariadne.

compor uma sinfonia, ou as pesquisas experimentais de Monet e Pissarro ao pintar um quadro impressionista.

Por quinze anos depois de Poe, houve pouca ficção detetivesca de natureza decisiva. Tentativas esporádicas e ineficazes foram feitas para dar continuidade à ideia de Auguste Dupin, principalmente na França, onde a influência de Poe era muito grande. Talvez a mais digna de nota seja encontrada em *O visconde de Bragelonne* (1848), de Dumas, em que D'Artagnan desempenha o papel de detetive. Mas mesmo aqui o espírito de aventura sobrepõe-se ao espírito de dedução — *O visconde de Bragelonne* é, afinal de contas, uma continuação de *Os três mosqueteiros*. Cinco anos mais tarde, em 1853, veio *A casa soturna*, de Dickens; e nesse romance apareceu a primeira contribuição autêntica à moderna ficção detetivesca. Esse romance decerto contém muitos elementos que hoje em dia não seriam tolerados em uma história estritamente detetivesca; e sua técnica, como era inevitável, é mais adequada ao romance de costumes; mas o Inspetor Bucket (que, aliás, foi delineado a partir do amigo pessoal de Dickens, o Inspetor Field da Polícia Metropolitana de Londres) é um personagem que merece alinhar-se a Dupin e aos famosos detetives ficcionais que vieram depois. Em *O mistério de Edwin Drood* (que infelizmente permanecia inacabado por ocasião da morte de Dickens em 1870), temos uma legítima história detetivesca que quase poderia ser usada como um modelo para esse tipo de ficção.

Mas dez anos de águas criminais, por assim dizer, haviam passado por baixo da ponte dos detetives quando *O mistério de Edwin Drood* apareceu; e Dickens não pode ser considerado, em qualquer sentido, um precursor, ou mesmo desenvolvedor, da técnica de mistérios criminais. Em 1860, *A mulher de branco*, de Wilkie Collins, havia sido publicado; e *A pedra da Lua* havia se seguido oito anos depois, dois anos antes que o mundo tomasse ciência do misterioso assassinato de Edwin Drood, do subsequente melodrama não resolvido nos arredores pitorescos da velha Rochester e dos antros de consumo de ópio de Shadwell. De fato, foi Wilkie Collins quem seguiu a tradição de Poe na Inglaterra e, ao dar ímpeto à ideia da ficção de-

tetivesca e purificar a sua técnica, pavimentou o caminho para Gaboriau. O Sargento Cuff, embora seu nome seja ouvido raramente hoje em dia, merece um nicho maior e mais visível entre os imortais literários da detecção criminal, pois poucos dos seus futuros irmãos provaram ser mais eficientes do que ele quando chamado a resolver o mistério do grande diamante que o Coronel Herncastle havia protegido. Mas Collins, pela natureza dos seus outros numerosos livros, sempre será classificado como um representante das aventuras e mistérios, a despeito das suas contribuições à evolução da literatura criminal estritamente centrada na resolução de problemas. Naquela época, a ficção criminal analítica não era considerada digna de todo o tempo e energia de um escritor.

V

Não foi até o aparecimento de *O caso Lerouge*, de Gaboriau, em 1866, que se deu o primeiro grande passo no desenvolvimento do romance detetivesco. Esse livro foi o primeiro de uma longa série de romances detetivescos de Gaboriau, nos quais o protagonista, Monsieur Lecoq, provou ser um sucessor valoroso do Auguste Dupin, de Poe. Se chamamos Poe o pai da ficção detetivesca, Gaboriau foi certamente o seu primeiro tutor influente. Ele ampliou sua forma ao longo de linhas dedutivas rígidas, e complicou e elaborou seu conteúdo. *Le dossier Nº. 113*, publicado em 1867, tornou-se merecidamente um clássico do seu tipo; e *Monsieur Lecoq*, que apareceu em 1869, apesar do fato marcante de que o criminoso no final engana e escapa do detetive, permanecerá para sempre uma das maiores histórias detetivescas do mundo. Com *L'argent des autres,* de Gaboriau, publicado postumamente em 1874 (Gaboriau morreu em 1873), o romance detetivesco foi definitivamente lançado, e pelos últimos cinquenta anos ocupou um lugar notável e altamente popular no campo ficcional.

Porém, embora Gaboriau permaneça hoje o principal escritor de ficção detetivesca no período seguinte a Poe e Collins, uma menção justa de-

veria ser feita a outro expoente francês do *roman policier,* Fortuné du Boisgobey, cujo nome é frequentemente associado ao de Gaboriau. Boisgobey foi um prolífico escritor de ficção detetivesca, e sua obra teve o efeito indubitável de popularizar esse tipo de ficção na França. Ademais, não há dúvida de que ele influenciou Conan Doyle, se, de fato, Doyle não foi até ele para pedir sugestões concretas. A primeira obra detetivesca de Boisgobey foi *Le forçat colonel*, que apareceu em 1872; seguiram-se *Les gredins, La tresse blonde, Les mystères du nouveau Paris, Le billet rouge, Le cri du sang, La bande rouge,* e outras. *La main froide* foi publicada apenas em 1889.

Cinco anos após a morte de Gaboriau, uma outra escritora de histórias detetivescas adentrou o campo — a americana Anna Katharine Green — e essa autora tem se mantido na linha de frente por quase meio século, produzindo um grande número de alguns dos romances detetivescos mais conhecidos em inglês. *O crime da Quinta Avenida*[6], publicado em 1878, alcançou uma tremenda popularidade; mas sua importância reside no fato de que fez muito para que o público falante de inglês se familiarizasse com esse gênero até então pouco conhecido, mais do que qualquer outra contribuição inerente feita para a evolução do gênero. Este livro e numerosos outros romances detetivescos escritos pela mesma autora parecem a muitos de nós, hoje em dia, acostumados à técnica complexa, econômica e altamente rarefeita da ficção detetivesca, demasiadamente documentados e interessados em material estritamente romântico e considerações humanísticas. Entretanto, seu estilo excelente, sua lógica convincente, e seu senso de realidade lhes deram uma distinção literária quase única no romance criminal desde Poe; e o detetive da Sra. Rohlfs[7], Ebenezer Gryce, é tão humano e convincente como solucionador de mistérios quanto os que este país já produziu. Há pouca dúvida de que os romances de Anna Katharine Green desempenharam um papel significativo na evolução histórica da ficção de detecção

6 N.T.: Nos casos em que é grande a diferença entre o título original da obra e aquele adotado na tradução, optou-se por informar o título original; neste caso, *The Leavenworth Case*.

7 N.T.: A Sra. Rohlfs a que o autor se refere é a própria Anna Katharine Green, casada com o ator Charles Rohlfs.

criminal: certamente nenhuma lista dos exemplos mais proeminentes deste ramo da literatura estaria completa sem a inclusão de livros dela, tais como *Hand and Ring, Behind Closed Doors, The Filigree Ball, The House of the Whispering Pines,* e *The Step on the Stair*.

Um livro que desempenhou um papel peculiar na história do romance detetivesco foi *O mistério do Fiacre*[8], de Fergus Hume. Essa história, baseada na técnica de Gaboriau e influenciada pelos escritos de Anna Katharine Green, representa o que talvez seja o maior sucesso comercial na história da ficção detetivesca moderna, e joga uma luz interessante sobre a avidez do público inglês por esse tipo de diversão literária ao longo dos últimos anos do século XIX. *O mistério do fiacre* vendeu mais de meio milhão de cópias até hoje, e o histórico das suas primeiras edições é uma eloquente indicação do fato de que o romance detetivesco como um gênero definitivo tinha, mesmo àquela época, conquistado o seu espaço no Salão das Letras. O livro, entretanto, não acrescentou nada novo à técnica ou ao assunto da ficção detetivesca, mas aderiu diligentemente às orientações já estabelecidas.

Não foi até o surgimento de *Um estudo em vermelho*, em 1887 (que, incidentalmente, foi o mesmo ano em que *O mistério do Fiacre* apareceu), e de *O signo dos quatro,* em 1890, que o romance detetivesco deu algum passo definitivo à frente de Gaboriau. Nestes livros e nas posteriores publicações de Sherlock Holmes, Conan Doyle trouxe a ficção detetivesca à maturidade plena. Ele aderiu à estrutura documentária e psicológica erguida por Poe e fortalecida por Gaboriau, mas a revestiu de um novo exterior, eliminando muito da antiga decoração e desenhando vários aparatos arquitetônicos novos. Em Doyle a ficção detetivesca alcançou o que poderia ser denominado fruição purificada; e as numerosas mudanças e desenvolvimentos durante as duas últimas décadas tiveram muito a ver com detalhes, com a substituição de métodos, e com variação no tratamento documental — em suma, com as modas correntes.

8 N.T.: O título original do romance é *The Mystery of a Hamson Cab*.

Mas em um tipo de entretenimento tão vital, íntimo e exigente quanto a ficção detetivesca, essas modas são de grande importância: marcam a distinção entre o que é moderno e atualizado e o que é fora de moda, assim como as saias curtas e longas nos estilos de vestuário. As histórias de Sherlock Holmes agora são obsoletas: foram suplantadas por produções mais avançadas e contemporaneamente ativas em seu próprio reino. E o entusiasta da ficção detetivesca moderna acharia difícil a empreitada de ler Gaboriau hoje em dia — mesmo *Monsieur Lecoq* e *Le dossier Nº. 113*. Os quatro contos analíticos de Poe são mais um tesouro para o estudioso do que uma fonte de diversão para o leitor comum. A atmosfera romântica e aventureira que encontramos em "O escaravelho de ouro" foi agora eliminada das histórias detetivescas; e a longa introdução a "Os assassinatos da Rua Morgue" (na verdade uma apologia) e a desnecessária documentação em "O mistério de Marie Rogêt" atuam apenas como obstáculos irritantes para o moderno leitor de ficção detetivesca. Mesmo em "A carta roubada" — o mais curto dos quatro contos — há um longo e ponderado estudo de filosofia e matemática, que é por demais ritenendo e grandioso[9] para os devotos desse tipo de ficção nos dias de hoje.

VI

O primeiro detetive digno de nota a seguir os passos de Sherlock Holmes foi Martin Hewitt, a criação de Arthur Morrison. Hewitt era muito menos colorido que Holmes, menos onipotente, e muito mais banal. Ele já foi, nos diz o Sr. Morrison, um funcionário judicial, e um pouco da poeira do seu ambiente legal parece estar sempre grudada nele. Mas o que perde em perspicácia e dons inacreditáveis, ele compensa, em larga escala, com verossimilhança. Seus problemas como um todo são menos melodra-

9 N.T.: A metáfora musical empregada pelo autor faz alusão à técnica de tornar o andamento mais lento a fim de se obter um efeito grandioso ao final. Esse conto, o mais curto dos quatro, por causa do estudo de filosofia e matemática, tem um ritmo lento (*ritenendo*) e um tom muito intelectual (*grandioso*) para o público leitor do romance policial de forma geral.

máticos e bizarros que os de Holmes, exceto talvez em *The Red Triangle*; e seus métodos não são tão espetaculares quanto os do seu predecessor de Baker Street. O Sr. Morrison fez uma tentativa óbvia de dar à ficção detetivesca um ar de realidade convincente; e com seu estilo cuidadoso e até mesmo erudito, tem procurado atrair uma classe de leitores que poderia normalmente repudiar todo interesse em um tipo de entretenimento tão intrinsecamente artificial.

O primeiro detetive puramente científico surgiu com o Dr. Thorndyke, de R. Austin Freeman. Tubos de ensaio, microscópios, bicos de Bunsen, réplicas e toda a parafernália dos laboratórios de química e física são a sua especialidade. Na verdade, dificilmente o Dr. Thorndyke participa de uma investigação sem a sua maleta de instrumentos e sua coleção de produtos químicos. Sem o seu assistente de laboratório e "pau pra toda obra", Polson — unido, claro, à sua ponderada mas inevitável lógica médico-legal —, ele estaria perdido face aos mistérios que Sherlock Holmes e Monsieur Lecoq poderiam ter facilmente esclarecido por meio de uma combinação de observação, análise mental e gênio intuitivo. O Dr. Thorndyke é um detetive idoso, esforçado, detalhista, sem senso de humor e incrivelmente seco, mas seus problemas são tão originais, ele chega às soluções de forma tão inteligente e clara, e os registros de Freeman são tão bem escritos que os livros com Thorndyke se alinham aos melhores da ficção detetivesca moderna. As susceptibilidades amadoras dos seus ajudantes nos registros constantemente se intrometem nas investigações científicas do doutor e na paciência do leitor; mas mesmo com esses impedimentos irrelevantes, a maioria das histórias segue em marcha enérgica e competente às suas conclusões inevitáveis. De todos os detetives científicos, o Dr. Thorndyke é inquestionavelmente o mais convincente. Sua ciência, embora às vezes obscura, é sempre sã: o Dr. Freeman escreve com autoridade, e o leitor é tanto instruído quanto deleitado.

Craig Kennedy, o detetive científico de Arthur B. Reeve, por outro lado, é muito menos profundo: ele é, na verdade, um pseudocientista

que utiliza toda sorte de estranhas máquinas de adivinhação e sistemas especulativos, e emprega todas as "descobertas" mais recentes no reino do fantástico e das hipotéticas pesquisas científicas. Ele não é muito diferente de uma composição de todos os inventores e doutores em ciência espalhafatosos que regularmente fornecem cópias de pesquisas sensacionalistas aos suplementos dominicais das revistas. Mas as histórias do Sr. Reeve, apesar do seu fracasso em conjugar probabilidade e conhecimento aceito dos pesquisadores reconhecidos nos campos científicos, são a um tempo engenhosas e interessantes, e resta pouca dúvida de que tiveram influência marcante na ficção detetivesca moderna. Infelizmente, são prejudicadas por um estilo jornalístico descuidado. Entre os muitos volumes de Craig Kennedy, podem-se mencionar *The Poisoned Pen, The Dream Doctor, The Silent Bullet* e *The Treasure-Train* como os que contêm o melhor da obra do Sr. Reeve.

Mais bem escritos, concebidos com maior moderação e mais agarrados às probabilidades humanas são os romances de John Rhode que tratam das aventuras do Dr. Priestley — *Dr. Priestley's Quest, The Paddington Mystery* e *The Ellerby Case*. O Dr. — ou, como geralmente se faz referência a ele no texto do Sr. Rhode, Professor — Priestley tem muitas características em comum com o Dr. Thorndyke. Ele é um estudioso, de idade razoavelmente avançada, sem senso de humor e inclinado à secura; mas ele é mais um cientista intelectual ou um pensador científico do que o herói do Sr. Freeman. ("Priestley, amaldiçoado com um cérebro inquieto e uma paixão quase imoral pelos mais altos ramos da matemática, se ocupava com escaramuças nos portais das universidades, ocasionalmente jogando uma bomba sob a forma de uma tese altamente controversa em algum periódico ultra científico"[10].) Seus casos detetivescos até hoje foram poucos, e ele sofre na comparação com o superior Dr. Thorndyke.

10 N.T.: Tradução livre.

VII

O detetive puramente intelectual — o professor com numerosos diplomas que depende do raciocínio científico e da lógica pura para responder aos seus problemas — tornou-se uma figura popular na ficção de detecção criminal. Sua personificação mais extravagante — o que quase poderia ser rotulado *reductio ad absurdum* deste tipo de detetive — é encontrada no Professor Augustus S.F.X. Van Dusen, PH.D., LL.D., F.R.S., M.D.[11] etc., de Jacques Futrelle. O primeiro livro a narrar os mistérios criminais observados pelo Professor Van Dusen foi *A* máquina pensante; e logo se seguiu um outro volume de contos intitulado The *Thinking Machine on the Case*. Esses contos, apesar de sua improbabilidade — e frequentemente impossibilidade —, ainda assim constituem uma atraente diversão do tipo mais leve.

O Padre Brown, de G.K. Chesterton — um padre quieto, pequeno e simples, agora definitivamente estabelecido como um dos grandes investigadores de mistérios da ficção detetivesca moderna —, é também o que pode ser denominado um detetive intelectual, embora as sutilezas de suas análises dependam, em grande parte, de um tipo de intuição espiritual — resultado do seu profundo conhecimento das fragilidades humanas. Mesmo não desdenhando as pistas materiais como auxílio às suas conclusões, o Padre Brown depende muito mais de suas análises do coração humano e da sua larga experiência com o pecado. Às vezes ele é obscuro e simbólico, até místico; e com demasiada frequência, os problemas que o Sr. Chesterton lhe apresenta são baseados em crimes metafísicos e pouco convincentes em suas implicações; mas os dons conversacionais do Padre Brown — seus comentários, parábolas e observações — são uma compensação adequada à dubiedade do leitor. O fato de que o Padre Brown está preocupado com o aspecto

11 N.T.: As abreviaturas referem-se a títulos acadêmicos, a saber: PH.D.: *Doctor of Philosophy*, título equivalente ao doutorado; LL.D.: *Doctor of Laws*, doutor em leis; F.R.S.: *Fellow of the Royal Society*, membro da sociedade inglesa para estudos científicos; e M.D.: *Doctor of Medicine*, doutor em medicina.

moral, ou religioso, mais do que com o *status* legal, dos criminosos que ele encurrala dá aos contos do Sr. Chesterton uma distinção interessante.

Semelhantes nos métodos, mas bem diferentes nos resultados, são os excelentes contos de H.C. Bailey apresentando os casos do Dr. Reginald Fortune. O Dr. Fortune é um adjunto da Scotland Yard, um amigo e companheiro constante de Stanley Lomas, chefe do Departamento de Investigação Criminal. Como o Padre Brown, o Dr. Fortune é altamente intuitivo; e seus resultados finais dependem da lógica e do seu conhecimento sobre os homens, mais do que das evidências e das indicações circunstanciais da investigação policial regular. E como o Padre Brown, ele tem o dom da conversação e comentários que tornam até mesmo os mais sórdidos e menos convincentes dos seus casos interessantes, se não verdadeiramente fascinantes. Além disso, ele é um homem de talentos surpreendentes, com uma ampla gama de conhecimentos inacreditáveis; mas a técnica do Sr. Bailey é tão competente que o Dr. Fortune raramente ultrapassa os limites da probabilidade. Ele conquistou, de fato, em bem pouco tempo (o primeiro livro com Fortune, *Call Mr. Fortune*, apareceu em 1919) um lugar permanente e inquestionável para si entre os seis primeiros protagonistas da ficção detetivesca.

Hercule Poirot, o pequeno e pomposo detetive belga de Agatha Christie, entra na categoria de lógicos detetivescos, e embora seus métodos sejam também intuitivos ao ponto da clarividência, constantemente insiste que suas deduções surpreendentemente precisas e com frequência milagrosas são os resultados inevitáveis da operação intensiva das "pequenas células cinzentas". Poirot é mais fantástico e muito menos crível que os seus irmãos criminologistas da fraternidade silogística, Dr. Priestley, Padre Brown e Reginald Fortune; e as histórias em que ele figura são frequentemente tão artificiais, e seus problemas tão improváveis, que todo o senso de realidade se perde, e consequentemente o interesse na solução é desfeito. Isso é particularmente verdadeiro quanto aos contos reunidos no volume *Poirot investiga*. Poirot é visto em seu auge em *O misterioso caso de Styles* e *Assassinato no campo de golfe*. A peça pregada no leitor em *O assassinato de Roger Ackroyd*

dificilmente é um instrumento legítimo do escritor de ficção detetivesca; e embora o trabalho de Poirot nesse livro seja por vezes competente, o efeito é anulado pelo desfecho.

Com uma personalidade totalmente diferente, porém com métodos dialéticos muito parecidos aos do Padre Brown e do Dr. Priestley, há o Coronel Gore de *The Deductions of Colonel Gore* e *Colonel Gore's Second Case*, de Lynn Brock. O Coronel Gore, embora ponderado e verboso, é bem planejado; os crimes que investiga são bem trabalhados e, ainda que um pouco lentamente, admiravelmente apresentados. As várias caracterizações dos personagens principais e secundários dos enredos e as longas descrições dos detalhes sociais e topográficos tendem a afastar-se dos problemas envolvidos; mas a competência da escrita do Sr. Brock leva o leitor adiante, apesar da impaciência ocasional. Essa falha não se encontra em *Behind Locked Doors* e *The Trouble at Pinelands,* de Ernest M. Poate. Porém o Sr. Poate pesa a mão no romance erótico, e em *Behind Locked Doors* introduz um caso de amor juvenil que estraga e retarda o que poderia de outro modo ter sido um dos extraordinários romances detetivescos modernos. Mesmo assim, deve ocupar uma alta posição; e a figura do Dr. Bentiron — um excêntrico e amável psicopatologista — permanecerá por longo tempo na memória dos que o conhecerem.

Nenhuma lista do que poderíamos chamar de detetives dedutivos estaria completa sem o nome do admirável Hanaud, da French Sûreté, de A.E.W. Mason. Hanaud pode quase ser considerado a contrapartida gálica de Sherlock Holmes. Os métodos desses dois detetives são semelhantes: ambos dependem de uma combinação de pistas materiais e pensamento espontâneo; ambos são lógicos e meticulosos; e ambos têm seus próprios truques, ardis e vaidades. Os dois livros com Hanaud, *At the Villa Rose* e *The House of the Arrow*, são excelentes exemplos de ficção detetivesca, cuidadosamente construídos, desenvolvidos com coerência e escritos de forma agradável. Representam — especialmente o último — a mais pura expressão desse tipo de divertimento; e o próprio Hanaud é um acréscimo memorável e envolvente

ao exército crescente de detetives ficcionais. Os métodos psicológicos de detecção do crime, combinados a uma adesão às evidências da realidade, são também seguidos em *O caso Benson* e *A morte da canária,* de S.S. Van Dine, nos quais Philo Vance, um jovem aristocrata e conhecedor de arte, desempenha o papel de criminologista e investigador.

Embora o detetive cego seja uma inovação comparativamente recente na ficção criminal e de mistério, seus métodos pertencem necessariamente à escola da lógica-com-intuição, apesar do fato de que todos os seus processos e conclusões são explicados por razões materiais e científicas. Nas várias tentativas de inovação feitas por escritores de ficção detetivesca recentes, o especialista criminal cego foi frequentemente apresentado, tanto que agora se tornou um tipo aceito e reconhecido. O mais envolvente e mais facilmente aceito desses detetives singulares é Max Carrados, de Ernest Bramah, que fez sua estreia em um volume com seu nome como título em 1914. Decerto, ele era dotado de talentos que lembravam os estranhos poderes dos cidadãos de H.G. Wells em *A terra dos cegos*, mas o Sr. Bramah o projetou de maneira tão acurada e cuidadosa que se deve dar a ele um lugar na linha de frente dos detetives ficcionais famosos. Muito mais milagroso, e portanto menos convincente, é o detetive cego Thornley Colton, que aparece em um livro que também traz seu nome como título, de Clinton H. Stagg.

Assim que a ficção detetivesca se tornou popular, foi inevitável que surgisse a mulher detetive; e hoje há um sem-número de rivais femininas de Sherlock Holmes. A mais charmosa e capaz, assim como concebida de forma mais competente, é Violet Strange, que soluciona oito problemas criminais em *The Golden Slipper*, de Anna Katharine Green. Lady Molly, em *Lady Molly of Scotland Yard*, da Baronesa Orczy, é um pouco mais convencional em termos de concepção, porém divertida o bastante para ser considerada uma irmã dedutiva digna de Violet Strange. George R. Sims, em *Dorcas Dene, Detective,* nos deu uma investigadora feminina de qualidade considerável; e a Constance Dunlap, de Arthur B. Reeve, tem recursos e capacidades de alto nível, ainda que demasiado melodramáticos. Millicent

Newberry, em *The Green Jacket*, de Jeanette Lee, é uma figura incomum e encantadora — mais uma corretora de destinos, talvez, do que uma detetive. E Judith Lee, de Richard Marsh, em um livro chamado simplesmente *Judith Lee*, embora não seja tecnicamente uma detetive, desvenda o segredo de muitos crimes por meio de suas habilidades como leitora de lábios.

VIII

O detetive ficcional tornou-se tão individual e diverso nos últimos dias que mesmo uma classificação geral é quase impossível. Em *The Triumphs of Eugène Valmont*, de Robert Barr, temos um francês anglicizado da velha escola que empreende investigações particulares a partir de uma posição demasiadamente liberal para qualificá-lo em qualquer circunstância como um especialista criminal; mas, a despeito de suas aventuras românticas e seus fracassos evidentes, ele pertence inquestionavelmente à nossa categoria de detetives famosos, mesmo que apenas pelo cuidado e excelência com que o Sr. Barr apresentou suas experiências. Há também o gordo, comum, pouco amável e semianalfabeto, mas ainda assim solidário e divertido, Jim Hanvey, do livro de Octavus Roy Cohen, *Jim Hanvey, Detective,* que conhece e é amigo de todos os criminosos das redondezas; o lógico anônimo de *The Old Man in the Corner* e *The Case of Miss Elliott,* que se senta, maltrapilho e indiferente, à sua mesa em um café, com suas incisivas fotografias das autópsias dos crimes do dia; Malcolm Sage, em *Malcolm Sage, Detective*, de Herbert H. Jenkins, um minucioso solteirão de óculos que dirige uma agência de detetives e usa métodos tão excêntricos quanto eficientes; Lord Peter Wimsey, o amador gentil e mentiroso em *O mistério de Battersea,* de Dorothy L. Sayers; Jefferson Hastings, o veterano patético e desajeitado da Polícia de Washington, cuja percepção suave e deduções argutas compõem leitura de primeira classe em *The Bellamy Case, The Melrose Mystery* e *No Clue!*, de James Hay, Jr.; e os Inspetores Winter e Furneaux — a dupla de

detetives engraçados e competentes da extensa lista de romances detetivescos de Louis Tracy.

O detetive alienista não é muito diferente do detetive patologista, e embora tenha havido diversos médicos com um talento para a psicologia anormal que desempenharam o papel de investigadores criminais, sobrou para Anthony Wynne dar ao psiquiatra um lugar permanente nos anais da detecção. Em seu Dr. Hailey, o especialista de Harvey Street (cujo melhor caso está relatado em *The Sign of Evil*), temos um personagem detetivesco admirável que mistura neurologia com psicanálise e resolve muitos crimes que se provam um pouco além da compreensão da Polícia da Scotland Yard. Foi Henry James Forman, entretanto, que nos deu o primeiro romance detetivesco estritamente psicanalítico em *Guilt* — uma história que, apesar do seu desfecho não convencional e sua singularidade de material, constitui uma leitura envolvente.

O detetive-repórter — ou "jornalista *expert* em crimes" — tornou-se uma figura popular na ficção detetivesca dos dois lados do Atlântico, e enumerar suas várias personalidades e aventuras significaria encher várias páginas com tabulações em letra miúda. O mais famoso desse clã é Rouletabille, dos excelentes romances detetivescos de Gaston Leroux, embora J. S. Fletcher tenha criado um rival interessante para o repórter francês na figura de Frank Spargo, que soluciona o terrível mistério de *The Middle Temple Murder.* Outro detetive-repórter de personalidade e qualidades memoráveis é Robert Estabrook em *Whispers*, de Louis Dodge; e recentemente surgiu um livro de Harry Stephen Keeler — *Find the Clock* — em que um repórter de Chicago chamado Jeff Darrell conquista o direito de sentar-se na companhia dos seus pares, detetives-jornalistas.

Uma das figuras verdadeiramente notáveis da ficção detetivesca é o Tio Abner, cujas aventuras criminais são narradas por Melville Davisson em *Uncle Abner: Master of Mysteries*, e em um punhado de contos incluídos no volume *The Sleuth of St. James's Square.* De fato, o Tio Abner é um dos pouquíssimos detetives que merecem se alinhar ao triunvirato imortal, Du-

pin, Lecoq e Holmes; e com frequência me espantei ante a omissão do seu nome em vários artigos e críticas que tenho visto tratar de ficção detetivesca. Em termos de concepção, execução, engenhosidade e qualidade literária em geral, essas histórias da Virgínia primitiva, escritas por um homem que conhece a fundo o seu *métier* e é também um especialista em lei e criminologia, estão entre as melhores que possuímos. O sombrio e amável Tio Abner é um personagem vívido e convincente, e as tramas de suas experiências com o crime são tão incomuns quanto convincentes. O Sr. Post foi o primeiro autor, ao meu conhecimento, a usar um erro de ortografia fonético em um documento supostamente escrito por uma pessoa surda-muda como prova de ter sido forjado. (A ideia se encontra em uma história chamada "An Act of God".) Se o Sr. Post tivesse escrito apenas o Tio Abner, ele mereceria ser incluído entre os principais escritores de ficção detetivesca, mas em *The Sleuth of St. James's Square*, e sobretudo em *Monsieur Jonquelle*, ele alcançou um tipo de mistério criminal altamente capacitado e cativante. O conto chamado "The Great Cipher", no último livro, é, excetuando-se possivelmente "O escaravelho de ouro", de Poe, a melhor história de criptografia em inglês.

Outro detetive característico, porém com uma personalidade completamente diferente, é o Inspetor Chefe William Dawson, em *The Diversions of Dawson* e *The Lst Naval Papers*, de Bennett Copplestone — o último, uma série de contos sobre o serviço secreto. Há humor na forma como o Sr. Copplestone delineou Dawson, mas o humor nunca é irreverente e de modo algum desvia o interesse dos casos em que esse mestre do disfarce da Scotland Yard, bastante comum sem deixar de ser memorável, desempenha o papel principal. Na verdade, o humor é tão habilmente entremeado nos enredos e apresentado com uma naturalidade tão consumada que enaltece tanto o delineamento do personagem de Dawson quanto o fascínio dos problemas que ele deve resolver. A qualidade literária dos livros do Sr. Copplestone é de alto nível, e os coloca entre os melhores do seu gênero produzidos na Inglaterra. Dawson, mesmo com todos os seus pontos fracos e aparatos

não convencionais, é uma figura da atualidade, com a mecânica artificial do seu ofício reduzida ao mínimo.

Richard Hannat, de John Buchan, que aparece em uma série de romances (*Os trinta e nove degraus, Greenmantle, Mr. Standfast* e *The Three Hostages*), é uma figura inesquecível e atraente — vagaroso porém perspicaz, sentimental porém eficiente —, embora apenas no último dos livros citados desempenhe um papel estritamente detetivesco; seus outros "casos" sendo puramente de aventuras ou de espionagem. Um tipo encantador de detetive — gentil, caprichoso, e ainda assim incisivo — é Antony Gillingham, em *The Red House Mystery*, de A.A. Milne's — uma das melhores histórias detetivescas dos anos recentes, tão bem desenvolvida quanto escrita. Lamento que o Sr. Milne tenha decidido deixar a sua reputação como escritor de ficção detetivesca se basear neste único volume. Philip Trent, a nêmesis um tanto desconcertada de *Trent's Last Case*, de E.C. Bentley, é altamente interessante, apesar do fato de que suas deduções elaboradas, baseadas em evidências circunstanciais, o levam a desviar-se terrivelmente. O livro do Sr. Bentley, embora não convencional na sua concepção, é, a seu próprio modo, uma obra-prima. Outro detetive que merece ser mencionado juntamente com Antony Gillingham e Philip Trent é Anthony Gethryn, que resolve a charada criminal no divertido livro de Philip MacDonald *The Rasp*, que, a propósito, é a única obra de dedução de Gethryn.

IX

Eden Phillpotts escreveu algumas das melhores histórias detetivescas em inglês. Não apenas provou ser um estudioso desse tipo de entretenimento literário, mas trouxe à tarefa a experiência de uma vida no ofício de escrever. *O quarto cinzento* foi o primeiro dos seus ensaios neste campo, e, por toda a sua estrutura não convencional, imediatamente conquistou o seu lugar entre as histórias de mistério mais proeminentes da época. A este seguiu-se *Os rubros Redmayne* (um romance detetivesco trabalhado de forma

mais elaborada), *A Voice from the Dark* e *Jig-Saw*. Tanto em perícia quanto em engenhosidade, as histórias detetivescas do Sr. Phillpotts — todas de alta qualidade — parecem intimamente relacionadas aos romances de Harrington Hext — *The Thing at Their Heels, Who Killed Cock Robin?, The Monster* e *Number 87*. (O último é mais uma história científica de mistério do que propriamente um romance detetivesco). *Who Killed Cock Robin?* traz padrão e técnica convencionais, mas sua maestria o intitula ao primeiro escalão; *The Monster,* por pura inteligência e suspense, tem poucos equivalentes na ficção detetivesca contemporânea; e *The Thing at Their Heels,* embora ignore os cânones aceitos da escrita de ficção detetivesca, deve ser colocado nesta categoria e marcado com um asterisco de distinção.

Um romancista popular e prolífico que há muito vem sendo considerado um escritor de ficção detetivesca é E. Phillips Oppenheim; porém, ainda que tenha escrito diversos livros de ficção detetivesca, eles representam seu trabalho secundário, e têm pouco espaço em uma biblioteca dedicada ao melhor da ficção criminal. O Sr. Oppenheim é primordialmente um escritor de romances de mistério e histórias de intriga diplomática; essas são, de fato, o seu ponto forte. Mesmo nos mais conhecidos entre os seus chamados livros detetivescos — tais como *Peter Ruff, The Double Four, The Yellow Crayon,* e *The Honorable Algernon Knox, Detective* —, as complexidades da diplomacia internacional e do serviço secreto desequilibram amplamente a pesquisa criminológica e as deduções essenciais à verdadeira ficção detetivesca. *Nicholas Goade, Detective* se aproxima mais da técnica detetivesca do que qualquer outro entre os livros do Sr. Oppenheim; mas, além de ser um trabalho descuidado e inferior, está cheio de irrelevâncias de natureza romântica e aventuresca. Tampouco os seus problemas criminais têm qualquer originalidade especial.

Entre os romances detetivescos modernos mais divertidos e habilmente escritos estão os dois livros semissatíricos de Ronald A. Knox, *The Viaduct Murder* e *The Three Taps*. Essas histórias alcançam um alto nível literário; e embora o detetive amador do primeiro falhe em suas deduções,

e o "assassinato" no segundo prove ser um desapontamento — ambos os artifícios são contrários a todas as tradições aceitas da técnica da ficção detetivesca —, esses dois livros, de forma laboriosa e inteligente, seguem as pistas dos seus problemas até uma solução lógica, e prendem incansavelmente o interesse e a admiração do leitor. Dois outros escritores de capacidade literária marcante testaram seu talento no romance detetivesco — Arnold Bennett e Israel Zangwill — com resultados divertidos, se não plenamente satisfatórios. *The Grand Babylon Hotel*, do Sr. Bennett, embora seja uma história detetivesca apenas por associação e inferência, contém diversas aventuras que trazem o livro para a categoria detetivesca em sentido mais amplo. *The Big Bow Mystery*, do Sr. Zangwill, é mais alinhado com a tradição do romance detetivesco, apesar do fato de que o seu tema contradiz um dos princípios básicos da ficção criminal centrada na resolução de problemas.

A Sra. Belloc Lowndes fez duas contribuições interessantes e dignas de nota à literatura criminal: decerto, qualquer resenha das histórias detetivescas mais importantes estaria incompleta sem a inclusão dos seus *The Chink in the Armour* e *The Lodger,* o último trabalhando com os famosos assassinatos de Jack, o Estripador. Burton E. Stevenson também nos deu vários romances detetivescos de alta qualidade e padrão ortodoxo — *The Halladay Case, The Gloved Hand, The Marathon Mystery* e *The Mystery of The Boule Cabinet* — sendo o último particularmente bem concebido e executado. Edgar Wallace escreveu demais e demasiado rápido, com muito pouca atenção aos problemas e insistência exagerada em "emoções" baratas, para ser incluído na lista dos mais hábeis autores de ficção detetivesca; mas *The Clue of the New Pin* — um dos seus primeiros livros — deve ser mencionado aqui pelo artifício engenhoso usado pelo criminoso para escapar à detecção. *Behind the Bolted Door?*, de Arthur E. McFarland, é outro romance detetivesco que contém um artifício inteiramente (até onde eu sei) novo; e o interesse na história é marcadamente acentuado pela competência jornalística do Sr. McFarland como escritor e sua completa familiaridade com os vários fatores do seu local. *The Mystery of the Hidden Room*, de Marion

Harvey, é igualmente digno de nota por causa do artifício criminal empregado; e deve-se acrescentar que o trabalho dedutivo feito por Graydon McKelvie é por vezes extremamente inteligente. Os quatro romances com Ashton Kirk, de John T. McIntyre — *Ashton Kirk, Investigator, Ashton Kirk, Secret Agent, Ashton Kirk, Special Detective,* e *Ashton Kirk, Criminologist* —, são um pouco extravagantes tanto em caracterização quanto enredo, mas podem ser justamente mencionados aqui por causa de sua estrita aderência à tradição de Sherlock Holmes e sua ocasional estrutura engenhosa.

X

Os estilos dos detetives mudaram consideravelmente ao longo da última década. Nos últimos anos, o super detetive do final do século XIX, inspirado, intuitivo e de lógica brilhante, deu lugar ao investigador rotineiro da polícia oficial, conservador, lento e esforçado — o gênio da definição de Carlyle, cujo procedimento é baseado, em grande medida, em sua capacidade de se dedicar ao trabalho. E deve-se dizer que esse novo detetive eficiente e sem imaginação frequentemente tem uma nítida vantagem, do ponto de vista do interesse literário, sobre o detetive intelectual e chamativo de antes. Ele é mais humano, mais plausível, e com frequência chega a uma solução mais satisfatória para os mistérios criminais que lhe são designados. O leitor pode segui-lo como a um igual, e compartilhar suas descobertas; e o autor pode sempre manter um senso de realidade, até mesmo de familiaridade rotineira — um senso que com demasiada frequência é afetado pelos métodos inspiracionais do detetive mais antigo.

O expoente mais habilidoso desse estilo de história detetivesca é Freeman Wills Crofts. Seus *The Cask* e *The Ponson Case* são obras-primas de construção bem forjada; e, com *The Groote Park Murder, Inspector French's Greatest Case* e *The Starvel Hollow Tragedy,* colocam-se como os principais representantes do seu tipo — tanto quanto os romances de Gaboriau e a série Holmes de Conan Doyle. De fato, em termos de pura destreza do enre-

do, o Sr. Crofts não tem igual entre os escritores contemporâneos de ficção detetivesca. Seu artifício principal é o álibi preparado, que explorou com cuidado quase inesgotável, entremeando-o no seu problema com um trabalho apenas equiparado ao incrível trabalho dos seus detetives.

A. Fielding dedicou seus talentos a esse novo tipo de ficção detetivesca com um sucesso apenas um pouco menor do que o do Sr. Crofts. Em *The Footsteps that Stopped,* ele desenvolveu um problema intrincado no modelo das linhas de investigação meticulosa características dos métodos atuais da Scotland Yard; e tanto em *The Eames-Erskine Case* quanto em *The Charteris Mystery* ele foi bem sucedido ao seguir esses mesmos métodos. *The Detective's Holiday,* de Charles Barry, é outro bom exemplo da técnica detetivesca lenta e naturalista, avivada pela presença de um típico detetive francês de sutileza e emotividade contrastantes. E *The Verdict of You All*, de Henry Wade, é uma história de primeira qualidade concebida nas mesmas linhas; mas rompe com a tradição no clímax, e volta seu desfecho para uma crítica irônica ao procedimento legal — um artifício que teve um precedente famoso em *The Ware Case*, de Gordon Pleydell. Dois exemplos anteriores adequados do romance detetivesco de rotina laboriosa são *The Eagrave Square Mystery*, de A.W. Marchmont, e *The Mystery of Beaton Craig*, de Mark Allerton.

À mesma classificação que Crofts, Fielding e Wade, pertence J. S. Fletcher, o mais prolífico e popular de todos os autores correntes de ficção detetivesca. O Sr. Fletcher, entretanto, leva o seu naturalismo tão longe na projeção de seus enredos que seus detetives são frequentemente banais e sem cor; e em muitos dos seus livros a solução do crime é alcançada por meio de uma série de incidentes fortuitos, mais do que por alguma habilidade inerente da parte dos seus investigadores. O Sr. Fletcher escreve agradavelmente, e suas pesquisas de antiquário — que ele habitualmente entremeia na trama dos seus enredos — dão um ar erudito às suas histórias. Mas seus problemas e suas soluções são com demasiada frequência deficientes em drama e continuidade, e sua constante carência de inventividade é demasiado

evidente para serem inteiramente satisfatórios. Isto pode ser devido à frequência com que seus livros são publicados: acredito que ele tenha publicado algo como quatro por ano nos últimos oito ou dez anos; e tal produção de massa dificilmente conduz ao cuidado com a concepção e a engenhosidade estrutural. Mas o Sr. Fletcher, não obstante, desempenhou um papel importante no desenvolvimento do romance detetivesco, se por nenhuma outra razão por haver, com seu estilo fluente e seu realismo confiável, dado um incentivo à leitura desse tipo de romance entre uma grande classe de pessoas que, apenas alguns anos atrás, não estavam familiarizadas com a literatura de detecção criminal. Os primeiros livros do Sr. Fletcher são os seus melhores; e eu ainda não li nenhum dos romances mais recentes que se iguale ao seu *The Middle Temple Murder*, publicado há dez anos.

Nota-se que a grande maioria das histórias detetivescas que selecionei para menção são de autores ingleses. A razão para a superioridade determinante da ficção detetivesca inglesa sobre a americana é o fato de que o romancista inglês leva esse tipo de ficção mais a sério do que nós. O melhor dos autores correntes na Inglaterra vai se voltar ocasionalmente para esse gênero, e desempenhar sua tarefa com o mesmo cuidado rigoroso que confere aos seus livros mais sérios. O romancista americano, quando ensaia escrever esse tipo de história, o faz com desprezo e descuido, e raramente gasta tempo para se familiarizar com o seu assunto. Ele trabalha na ilusão de que um romance detetivesco é um tipo de composição literária fácil e casual; e o resultado é um fracasso completo. Neste país temos poucos romances detetivescos de alta qualidade como *Trent's Last Case,* de Bentley, *The House of the Arrow,* de Mason, *The Cask,* de Crofts, *Who Killed Cock Robin?,* de Hext, *Os rubros Redmayne,* de Phillpotts, *The Eye of Osiris,* de Freeman, *The Viaduct Murder,* de Knox, *The Footsteps that Stopped,* de Fielding, *The Red House Mystery,* de Milne, a série *Mr. Fortune*, de Bailey, e as histórias do Padre Brown, de Chesterton, para mencionar apenas cerca de uma dúzia dos acréscimos mais dignos de nota à rapidamente crescente biblioteca detetivesca inglesa.

XI

Na breve síntese precedente sobre a ficção detetivesca que se seguiu ao aparecimento das histórias de Sherlock Holmes, eu me limitei aos esforços ingleses e americanos. Não devemos, entretanto, negligenciar as muitas histórias detetivescas excelentes que vieram da França desde o advento de Monsieur Lecoq. O temperamento gálico parece especialmente bem adaptado aos laços e meandros sutis do romance detetivesco; e um grande número de livros do tipo *roman policier* foi publicado na França durante o último meio século, a maioria ainda não traduzida para o inglês. O principal escritor francês moderno de ficção detetivesca é Gaston Leroux; na verdade, a meia dúzia de romances abrangendo as *Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, Reporter* estão entre os melhores exemplos de ficção detetivesca que possuímos. *Le mystère de la chambre jaune*, *Le parfum de la dame en noir*, *Rouletabille chez le tsar*, *Le chateau noir, Les étranges noces de Rouletabille, Rouletabille chez Krupp* e *Le crime de Rouletabille* representam o mais alto padrão alcançado pelo romance detetivesco na França desde a morte literária de Lecoq, e contêm uma variedade de ideias e cenários que lhes dão uma diversidade de atrativos. Rouletabille é delineado de forma envolvente, e sua personalidade prende o leitor até o fim.

Mais populares, e certamente mais engenhosas, embora nem tão eruditas ou estritamente ortodoxas, são as famosas histórias de Arsène Lupin, de Maurice Leblanc. Lupin, nos registros de suas primeiras aventuras, é um criminoso arguto e elegante — *"un gentleman-cambrioleur"* —, e desta forma, bem o oposto do detetive regulamentar; mas ele aquiesce ao trabalho de detetive — nas deduções, no acompanhamento das pistas, nas sutilezas da lógica, na solução dos problemas criminais —, que é tão brilhante e tradicional quanto o de qualquer outro oficial fictício da Sûreté. Em suas escapadas mais recentes, ele deixa suas propensões antilegais e torna-se um detetive totalmente aliado aos poderes da retidão. Alguns dos melhores e mais característicos exemplos da moderna ficção detetivesca convencional

são encontrados em *Les huit coups de l'horloge.* Para a solução dos problemas criminais envolvidos nesse livro, Lupin traz não apenas uma mente aguçada e penetrante, mas os frutos de uma vasta experiência em primeira mão com o crime.

Os esforços da Alemanha na rigorosa arte da escrita de ficção detetivesca são, no geral, frustrados e tediosos. Um ar pesado de oficialidade paira sobre a maioria deles; e raramente se encontra o detetive amador — o mais charmoso deles — como a figura central da ficção criminal alemã. O herói é geralmente um oficial da *Polizei*, inflexível e adorador do sistema; e às vezes até três detetives compartilham a honra de levar o malfeitor à justiça. Mesmo a melhor das tentativas alemãs nesse gênero literário é lida de certa forma como penosos relatórios oficiais, sem imaginação e suspense dramático. Há pouca sutileza, tanto nos enredos quanto nas soluções; e os métodos empregados são geralmente óbvios e pesados. Característicos da ficção detetivesca alemã são os livros de Dietrich Theden — *Der Advokatenbauer, Die zweite Busse, Ein Verteidiger,* e um volume de contos intitulado *Das range Wunder.* E entre as outras obras mais conhecidas deste tipo, poderiam ser mencionadas *Die weisse Nelke,* de J. Kaulbach, *Der Rottnerhof,* de P. Weise, *In der Dunkelkammer,* de R. Kohlrausch, e *Platanen-Allee Nr. 14*, de P. Meissner. Karl Rosner, o autor de *Der Herr des Todes* e *Die Beichte des Herrn Moritz von Cleven,* é também um dos principais escritores alemães de ficção detetivesca.

Os autores austríacos que investiram suas energias na ficção criminal seguem de perto os padrões alemães, embora ocasionalmente encontremos neles uma atitude mais leve e imaginativa, ainda que aqui, também, um oficialismo indigesto e uma brevidade de repertório diminuam o interesse dramático. Balduin Groller é talvez o mais competente e inventivo dos escritores austríacos de ficção detetivesca: seu Detektiv Dagobert talvez seja a maior aproximação da Áustria a Sherlock Holmes. Adolph Weissl (que foi, creio, um antigo oficial da Polícia de Viena) também tem uma ampla reputação como escritor de histórias detetivescas. As suas mais conhecidas, talvez, são

Schwarze Perlen e *Das grüne Auto.* A última foi traduzida para o inglês com o título *The Green Motor Car.*

Os outros países europeus também estão bem atrás da França e da Inglaterra na produção desse tipo de entretenimento narrativo. A Rússia está por demais afundada no naturalismo zoliano para se interessar pelo puro artifício literário, e o romance detetivesco como um gênero é desconhecido naquele país. Apenas em histórias ocasionais encontramos alguma indicação dele, embora quando um autor russo se dedique à detecção criminal ele dote o seu trabalho de um realismo convincente. O espírito criativo da Itália não está suficientemente mentalizado e distanciado para manter o estado de espírito da ficção detetivesca; mas Olivieri, em *Il colonnello,* e Ottolengui, em *Suo figlio,* nos deram exemplos bastante representativos da ficção detetivesca; e Luigi Capuana escreveu diversos contos que poderiam ser classificados, de forma geral, como "detetivescos". O Polaco, Carl von Trojanowsky, escreveu, entre outros livros, *Erzählungen eines Gerichtsarzles;* mas esta obra não se qualifica inteiramente como ficção detetivesca. Há, entretanto, certas indicações de que os países escandinavos podem em breve entrar no campo como competidores da França, Inglaterra e América. Um escritor sueco, sob o pseudônimo Frank Heller, fez um tremendo sucesso na Europa com uma série de romances apresentando as explorações de um Sr. Collin — um tipo de Raffles continental — e vários dos seus livros foram traduzidos para o inglês: *The London Adventures of Mr. Collin, The Grand Duke's Finances, The Emperor's Old Clothes, The Strange Adventures of Mr. Collin,* e *Mr. Collin is Ruined.* Eles não são, porém, verdadeiros romances detetivescos; mas o germe da espécie está neles, e indicam uma tendência inequívoca na direção da tradição de Poe-Gaboriau-Doyle. Muito mais ortodoxos, e com uma pegada mais firme nos princípios da técnica de ficção detetivesca, são os livros do escritor dinamarquês Sven Elvestad — *Der rätselhafte Feind, Abbe Montrose, Das Chamäleon* e *Spuren im Schnee.* Elvestad também escreve histórias detetivescas sob o nome de Stein Riverton. Há também o popular

autor norueguês, Oevre Richter Frich, cujo detetive, Asbjorn Krag, é quase tão conhecido na Noruega quanto Holmes na Inglaterra.

XII

Há tanta confusão acerca dos limites e da verdadeira natureza da ficção detetivesca, e com tanta frequência o gênero é equivocadamente classificado junto à ficção de espionagem e à ficção criminal, que se pode dizer uma palavra apropriada sobre as distinções muito definidas que existem entre o último tipo e o tipo detetivesco específico. Enquanto a ficção de espionagem muito frequentemente depende da análise de pistas e do raciocínio dedutivo, e enquanto também possui um protagonista cuja tarefa é a descoberta de segredos e o impedimento de planos, essas condições não lhe são essenciais; e aqui está a diferença fundamental entre o agente secreto e o detetive regulamentar. O primeiro é, na essência da sua profissão, um aventureiro, ao passo que o outro é um *deus ex machina* cujo objetivo é resolver um problema dado e assim levar o criminoso à justiça. Não importa o quanto a ficção de espionagem possa ter tomado emprestado dos métodos da ficção detetivesca, o seu crescimento foi guiado por linhas fundamentalmente diferentes daquelas da ficção detetivesca; e ao longo das últimas décadas desenvolveu uma técnica distintiva e uma estrutura com características próprias. É verdade que os detetives ficcionais famosos por vezes foram desviados com sucesso para o trabalho no serviço secreto (como Dawson em *The Lost Naval Papers,* Hannay em *Greenmantle* e *Os trinta e nove degraus,* Max Carrados em "The Coin of Dionysius", e até Sherlock Holmes em uma aventura ocasional); mas essas variações de nenhum modo trouxeram a ficção de espionagem à restrita categoria da ficção detetivesca. Que os encantos desses dois tipos literários são com frequência intimamente relacionados, está garantido; mas o fato é mais incidental do que necessário.

O melhor e mais verdadeiro tipo de ficção de espionagem pode ser encontrado nos escritos de William Le Queux — em *The Invasion, Donovan*

of Whitehall, The Czar's Spy e *The Mystery of the Green Ray,* por exemplo. E os romances de E. Phillips Oppenheim contêm muitas das histórias mais competentes e divertidas desse tipo disponíveis em inglês. Lord Frederick Hamilton introduziu um elemento de novidade bem-vindo à fórmula de espionagem por meio da sua série *P.J. Davenant — Nine Holiday Adventures of Mr. P.J. Davenant, Some Further Adventures of Mr. P.J. Davenant, The Education of Mr. P.J. Davenant* e *The Beginnings of Mr. P.J. Davenant.* Robert Allen, em *Captain Gardiner of the International Police,* nos deu um livro de aventuras do serviço secreto de primeira qualidade; e J.A. Ferguson, em *The Stealthy terror,* criou entretenimento digno de nota neste campo. Um dos melhores romances de espionagem recentes é *The Scarlet Tanager*, de J. Aubrey Tyson; e em *The Unseen Hand*, Clarence Herbert New escreveu uma série de aventuras diplomáticas que se alinha aos melhores documentos ficcionais do serviço secreto. Porém, com toda a semelhança superficial entre esses livros e as aventuras detetivescas dos detetives oficiais e não oficiais dos tempos de paz, a narrativa de espionagem não desempenhou nenhum papel no processo estrito e intenso da evolução da ficção detetivesca; e em suas projeções mais rígidas, difere radicalmente da forma mais definida e altamente especializada da ficção detetivesca.

Isso é também verdadeiro quanto à ficção criminal em que o criminoso é o herói — por exemplo, nas histórias de Raffles, de E.W. Hornung, e as primeiras aventuras de Arsène Lupin, de Maurice Leblanc. Tanto em apelo quanto em técnica, a narrativa detetivesca e a centrada em criminosos heroicos são basicamente distintas. O autor da última deve, antes de mais nada, suscitar a solidariedade do leitor ao dotar o seu herói de qualidades humanitárias (o pitoresco Robin Hood é quase tão célebre hoje por sua filantropia quanto por seu banditismo); e, mesmo quando essa atitude leniente é evocada, a atividade intelectual exercida pelo leitor em um esforço para resolver o problema do livro é minimizada pelo fato de que todos os nós na trama foram amarrados diante dos seus olhos pelo personagem central. Além disso, está ausente da sua busca o entusiasmo ético, que é sempre um

estímulo para o seguidor de um detetive íntegro que rastreia um inimigo da sociedade — uma sociedade da qual o leitor é membro e, portanto, exposto aos planos antissociais da parte do criminoso. A projeção de si próprio nas maquinações de um super criminoso (tal como Anthony Trent, de Wyndham Martin) é uma emoção física e aventureira, enquanto a cooperação expandida pelo leitor ao seu detetive favorito é inteiramente um processo mental. Mesmo Vautrin, o grande herói criminoso de Balzac, não inspira o leitor com emoções ou reações sequer semelhantes àquelas produzidas por Dupin, Monsieur Lecoq, Holmes, Padre Brown ou Tio Abner. E por todas as platitudes morais de Constantine Dix, de Barry Pain, e as qualidades de decência inerentes ao Lobo Solitário, de Louis Joseph Vance — ambos corajosos o suficiente para travar uma guerra solitária contra a sociedade —, não podemos aceitá-los no mesmo estado de espírito, ou com o mesmo senso de parceria, que estendemos aos grandes detetives da ficção, que têm a polícia organizada por trás. O herói da ficção detetivesca deve manter-se de fora do enredo, por assim dizer: sua tarefa é a de desencavar mistérios impessoais; e ele não deve manter uma relação mais íntima com o trabalho do que a do próprio leitor.

XIII

O assunto de uma história detetivesca — ou seja, os artifícios usados pelo criminoso e os métodos de dedução empregados pelo detetive — é um tema de suprema importância. O leitor habitual do romance detetivesco tornou-se, ao longo do último quarto de século, um crítico sagaz da sua técnica e meios. Ele é como um especialista, e, assim como o entusiasta do cinema, está totalmente familiarizado com todos os recursos e métodos do seu ofício favorito. Ele sabe imediatamente se uma história é antiquada, se seus truques são banais, ou se sua abordagem do problema contém elementos originais. E julga de acordo com suas regras em constante mudança e desenvolvimento. Por causa dessa atitude perspicaz, uma forma mais estrita

e maior engenhosidade foram impostas ao escritor; e as modas e as invenções de ontem já não são mais usadas, exceto pelo autor inepto e desinformado.

Por exemplo, artifícios tais como o cachorro que não late e assim revela o fato de que o intruso é um personagem familiar ("Silver Blaze", de Doyle, e "The York Mystery", da Baronesa Orczy); o estabelecimento da identidade do culpado por irregularidades dentárias ("The Funeral Pyre", de Freeman, *Les dents de tigre,* de Leblanc, e "The Case of Mr. Foggatt", de Morrison); o achado de um cigarro ou charuto distintivo na cena do crime (usado diversas vezes nas histórias de Raffles, em *The Three Taps,* de Knox, em *Die feinen Zigarren,* de Groller, e *O mistério do vale Boscombe*, de Doyle); a mensagem cifrada contendo a solução do crime (*The Double Thirteen,* de Wynn, "The Moabite Cipher" e "The Blue Scarab", de Freeman, e "Os dançarinos", de Doyle); o assassinato — geralmente apunhalamento — de um homem em um quarto trancado após a polícia tê-lo arrombado ("A forma errada", de Chesterton, *The Big Bow Mystery,* de Zangwill, e *Spooky Hollow*, de Caroline Wells); o cometimento de um assassinato por um animal ("Os assassinatos da Rua Morgue", de Poe, "A faixa malhada" e *O cão dos Baskervilles*, de Doyle); o álibi do fonógrafo ("Mr. Pointing's álibi", de Freeman, e "A aventura da pedra Mazarino", de Doyle); o lançamento de uma adaga por uma arma ou outra máquina para evitar proximidade ("The Aluminium Dagger", de Freeman, e *Jig-Saw*, de Phillpotts); a sessão espírita ou aparição fantasmagórica para amedrontar o suspeito e fazê-lo confessar (*Behind the Bolted Door?*, de McFarland, e *A Voice from the Dark*, de Phillpotts); o teste da associação "psicológica" de palavras para culpa (*The Scientific Cracksman*, de Kennedy, e *Behind Locked Doors*, de Poate); o boneco para estabelecer um falso álibi (*The Rasp*, de MacDonald, e "The Empty House", de Doyle); as impressões digitais forjadas (*The Red Thumb Mark* e *The Cat's Eye,* de Freeman, e *The Gloved Hand*, de Stevenson) — estes, e um conjunto de outros artifícios, agora foram relegados ao descarte; e o autor que voltasse a empregá-los não teria direito a reclamar a afeição ou mesmo o respeito dos seus leitores.

G.K. Chesterton, em sua introdução a uma história detetivesca de Walter S. Masterman, faz uma lista de muitos dos artifícios que agora são considerados antiquados. Diz ele: "O que ele [o Sr. Masterman] não faz é o que está sendo feito em todos os lugares para a destruição da verdadeira ficção detetivesca e a perda desta forma de arte legítima e prazerosa. Ele não introduz na história uma sociedade secreta vasta mas invisível com ramificações em toda parte do mundo, com rufiões que podem ser chamados a fazer qualquer coisa e porões que podem ser usados para esconder qualquer um. Ele não compromete o belo traçado puro do assassinato ou roubo clássicos envolvendo-o na sujeira da burocrática diplomacia internacional; ele não rebaixa nossas nobres ideias de crime ao nível da política externa. Ele não introduz de repente no final o irmão de alguém que veio da Nova Zelândia e é exatamente igual a ele. Ele não rastreia o crime às pressas nas últimas duas páginas até um personagem totalmente insignificante, de quem nunca suspeitamos porque nunca nos lembramos. Ele não atua na dificuldade de escolher entre o herói e o vilão recorrendo ao cocheiro do herói ou ao camareiro do vilão. Ele não apresenta um criminoso profissional para levar a culpa por um crime privado; um curso de ação completamente desprovido de espírito esportivo, e mais uma prova de como o profissionalismo está arruinando nosso senso de esporte. Ele não introduz meia dúzia de pessoas em sequência para cometer pequenas partes do mesmo assassinato; um homem para trazer o punhal, outro para apontá-lo, e um outro para enfiá-lo apropriadamente. Ele não diz que foi tudo um equívoco, e que ninguém nunca pretendeu assassinar ninguém, para o grave desapontamento de todos os leitores humanos e solidários...".

Porém, estranhamente, o Sr. Masterman faz algo ainda pior e mais indesculpável do que qualquer um dos itens que o Sr. Chesterton enumera — ele rastreia o crime até o próprio detetive! Tal truque não é nem novo nem legítimo, e o leitor não sente que foi justamente enganado por uma mente mais habilidosa do que a sua própria, mas deliberadamente ludibriado por uma inferior. Até certo ponto, Gaston Leroux é culpado desse subterfúgio em *O mistério do quarto amarelo;* mas aqui Rouletabille, e não o detetive culpa-

do, é a nêmesis central; e sua sondagem e raciocínio desmascaram o culpado. Encontra-se uma situação similar no conto chamado "The Cat Burglar", em *Mr. Fortune, Please*, de H. C. Bailey, e também em *The Winning Clue*, de James Hay, Jr. Em *The Big Bow Mystery*, de Israel Zangwill, o recurso é novamente usado; porém aqui é inteiramente legítimo, pois a situação consiste em uma batalha de gênios específica e reconhecida. Uma variação desse truque é empregada em um dos livros de Poirot, de Agatha Christie — *O assassinato de Roger Ackroyd* —, mas sem qualquer circunstância atenuante.

Em relação a isso, deve-se apontar que um certo "acordo de cavalheiros" surgiu entre o escritor de ficção detetivesca e o público — o resultado de um desenvolvimento definitivo no relacionamento necessário para a projeção desse tipo de ficção. E não apenas o leitor tem o direito de esperar e exigir um tratamento justo do autor com respeito às linhas tacitamente estabelecidas e de acordo com os princípios envolvidos, mas o autor que usa essa confiança com o propósito de enganar o seu cossolucionador de um problema criminal imediatamente perde o direito a exigir qualquer consideração por parte do seu público leitor.

Uma palavra de despedida deve ser dita em relação ao tema primário do romance detetivesco, pois aqui está um dos seus elementos de interesse mais importantes. O crime sempre exerceu uma profunda fascinação sobre a humanidade, e quanto mais sério o crime, maior esse apelo. O assassinato, portanto, sempre foi um tema envolvente para o público. As razões psicológicas para essa curiosidade mórbida e elementar não precisam ser tratadas aqui; mas o fato em si nos explica a razão por que um mistério de assassinato provê uma *raison d'être* para um romance detetivesco muito mais fascinante do que qualquer outro crime menor. Todos os melhores e mais populares livros deste tipo lidam com mistérios envolvendo a vida humana. O assassinato parece dar mais sabor à solução de um problema, e tornar o prazer da solução muito maior. O leitor sente, sem dúvida, que seus esforços alcançaram algo válido — algo proporcional ao tanto de energia mental que um bom romance detetivesco o obriga a despender.

G. K. CHESTERTON

UMA DEFESA DA FICÇÃO DETETIVESCA (1901)

UMA DEFESA DO *PENNY DREADFUL* (1901)

Apresentação

Antes de a narrativa criminal encontrar espaço na academia, boa parte do trabalho crítico do gênero ficava a cargo dos próprios autores. Para citar apenas as ocorrências do presente livro, é o que veremos em *The Art of the Detective Story*, de Austin Freeman, *The Great Detective Stories*, de Willard H. Wright — mais conhecido como S. S. Van Dine — e nas considerações de G. K. Chesterton que aqui apresentamos.

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) foi um escritor e crítico inglês eternizado através de sua produção investigativa centrada nas histórias do Padre Brown, o peculiar detetive pertencente ao clero da Igreja Católica. Os textos que aqui apresentamos, no entanto, antecedem a própria produção do autor, sendo parte do começo de sua carreira nos jornais, em que, tendo uma coluna de opinião, produziu uma série de ensaios apologéticos aos mais variados temas, de esqueletos a patriotismo. Dezesseis desses ensaios são, posteriormente, reunidos e publicados no livro *The Defendant*, em 1901, nove anos antes do início das aventuras do Padre Brown. É dessa versão em livro que selecionamos os ensaios traduzidos aqui.

A princípio, o texto que se associa ao gênero é sua defesa às histórias de detetive. Esse ensaio representa bem a visão negativa lançada sobre produção e o consumo da literatura de entretenimento à época, marcando o início de uma fase crítica predominantemente apologética no gênero, que perdurará pelas décadas seguintes. Parte das defesas recorrentemente feitas ao gênero tentavam menos mostrar o valor da literatura de massa que mostrar como a ficção detetivesca se distanciava do resto pela sua exaltação da razão,

sua complexidade estrutural e seu incentivo ao exercício intelectual, o que levou a um distanciamento crítico profundo entre a literatura de detetives — que recebeu essa crescente valorização crítica — e a literatura de criminosos — que por muito tempo continuou relegada à literatura menor, sendo resgatada pela crítica especializada só nas últimas décadas do século XX.

Por isso, adicionamos aqui, além da defesa à ficção detetivesca, o ensaio de Chesterton sobre os chamados *penny dreadfuls*, historietas lançadas em publicações de baixa qualidade, a preços populares, oferecendo narrativas de horror, crime e outros conteúdos sensacionalistas, geralmente para o público mais jovem. Nesse suporte encontraremos uma boa parcela da circulação de narrativas criminais não detetivescas ao longo do século XIX, tornando a defesa de Chesterton indiretamente relacionada ao gênero tal como o entendemos hoje — em que a temática do crime ganha centralidade, independentemente de sua abordagem ser investigativa ou criminal. Junto com o excerto de *The Literature of Roguery* também traduzido aqui, esse texto compõe um dos raros exemplos de crítica da narrativa criminal não investigativa no começo do século XX.

Alexandre Ferreira

Pedro Sasse

UMA DEFESA DA FICÇÃO DETETIVESCA

Gilbert Keith Chesterton

Na tentativa de alcançar a verdadeira razão psicológica para a popularidade das histórias detetivescas, é necessário livrar-nos de diversas frases de efeito. Não é verdade, por exemplo, que a população prefira a literatura ruim à boa, e aceite histórias de detetive porque são má literatura. A mera ausência de sutileza artística não torna um livro popular. O *Guia ferroviário de Bradshaw* contém poucos vislumbres de comédia psicológica, mas, ainda assim, não é declamado aos brados nas noites de inverno. Se as histórias detetivescas são lidas mais abundantemente do que guias ferroviários, certamente é porque são mais artísticas. Muitos livros bons têm sido, felizmente, populares; muitos livros ruins, mais felizmente ainda, têm sido impopulares. Uma boa história detetivesca provavelmente seria ainda mais popular do que uma ruim. O problema neste assunto é que muitas pessoas não percebem que existe uma história de detetives boa; é, para elas, como falar de um demônio do bem. Escrever uma história sobre um roubo é, aos olhos delas, uma espécie de forma espiritual de cometê-lo. Para pessoas de sensibilidade algo fraca isso é natural o bastante; deve-se confessar que muitas histórias detetivescas estão tão cheias de crimes sensacionais quanto algumas das peças de Shakespeare.

Há, no entanto, entre uma boa história detetivesca e uma história detetivesca ruim tanta, ou mais, diferença quanto há entre um bom e um mau épico. Não só uma história detetivesca é uma forma de arte perfeita-

mente legítima, como tem certas reais e inegáveis vantagens como agente do bem-estar público.

O primeiro valor essencial da ficção detetivesca reside no fato de que é a única e mais pioneira forma de literatura popular em que se expressam certos aspectos da poesia da vida moderna. Os homens viveram entre montanhas poderosas e florestas eternas por eras antes de perceberem que eram poéticos; é possível razoavelmente inferir que alguns de nossos descendentes talvez vejam o vívido roxo das chaminés como o dos picos das montanhas, e achem os postes de luz tão antigos e naturais quanto as árvores. Partindo dessa concepção de uma grande cidade como algo inerentemente natural e óbvio, a ficção detetivesca é certamente a *Ilíada*. Ninguém pode ter deixado de notar que, nessas histórias, o herói, ou o investigador, cruza Londres com um toque de solidão e liberdade típicas de um príncipe de conto de fadas, e que, no curso dessa jornada sem preço, o cotidiano ônibus assume as cores primais de uma embarcação feérica. As luzes da cidade começam a brilhar como incontáveis olhos de duende, já que são as guardiãs de algum segredo, mesmo que rudimentar, que o escritor conhece e o leitor não. Cada curva da estrada é como um dedo apontando para ele; cada horizonte fantástico de pontas de chaminé[1] parece natural e curiosamente sinalizar o significado do mistério.

Essa concretização da poesia de Londres não é pouca coisa. Uma cidade é, propriamente falando, mais poética até mesmo do que o campo, pois enquanto a Natureza é um caos de forças inconscientes, uma cidade é um caos das conscientes. A corola da flor ou o padrão do líquen podem ou não ser símbolos significativos. Mas não há nenhuma pedra na rua ou nenhum tijolo na parede que não seja, de fato, um símbolo intencional — uma mensagem de algum homem, tanto quanto se fosse um telegrama ou um cartão postal. A mais estreita viela possui, em cada curva e volta de sua vontade, a alma do homem que a construiu, talvez há muito em seu túmulo.

1 Nota do tradutor: No inglês, "*chimney-top*", o topo das chaminés, normalmente feito de barro. Ainda que, hoje, soe uma visão pitoresca, para a Londres representada na ficção detetivesca da época, tal paisagem era um sinônimo de modernidade.

Cada tijolo contém um hieróglifo tão humano quanto um tijolo das ruínas da Babilônia; cada tábua no telhado é um documento tão educativo quanto uma tábua coberta de contas de adição e subtração.

Qualquer coisa que tende, mesmo sob a forma fantástica das minúcias de Sherlock Holmes, a afirmar este romance de detalhes na civilização, enfatizar este caráter humano insondável em pedras e telhas, é uma coisa boa. É uma boa coisa que o homem comum precise habituar-se a olhar imaginativamente para dez homens na rua, mesmo que seja apenas devido à chance de que o décimo primeiro seja um ladrão notório. Poderíamos sonhar, talvez, que fosse possível ter outro, e mais elevado, romance para Londres, que as almas dos homens tivessem aventuras mais peculiares do que seus corpos, e que fosse mais difícil e mais emocionante caçar suas virtudes que seus crimes. Mas, como nossos grandes autores (com a admirável exceção de Stevenson) se recusam a escrever sobre esse clima e momento emocionantes em que os olhos da grande cidade, como os olhos de um gato, começam a flamejar no escuro, devemos dar o devido crédito à literatura popular que, entre enrolações de pedantismo e preciosismo, se recusa a considerar o presente como prosaico ou o comum como um lugar-comum. A arte popular, em todas as eras, esteve interessada nos hábitos e indumentárias contemporâneos; ela vestia os grupos ao redor da Crucificação com o traje de nobres florentinos ou burgueses flamengos. No século passado, era costume para atores ilustres apresentar Macbeth com uma peruca empoada e traje com babados. O quão distantes estamos, nesta era, de tal convicção do poético em nossa própria vida e em nossos costumes pode ser facilmente concebido por qualquer um que se proponha a visualizar uma imagem de Alfredo, o Grande, queimando os bolos[2] e trajando calças curtas[3] de turista, ou uma performance de "Hamlet" em que o príncipe aparece em uma sobrecasaca,

2 N.T.: Referência a uma lenda popular de Alfredo de Wessex em que o rei, em fuga por um ataque dos dinamarqueses, teria se abrigado na casa de uma camponesa que, sem saber quem recebia em sua casa, pediu que o hóspede vigiasse alguns bolos no forno. Alfredo, com a cabeça nas questões da guerra, teria deixado o bolo queimar.

3 N.T.: No original, "*knickerbockers*", tipo específico de calças curtas popular no início do século XX.

com uma faixa de crepe em volta de seu chapéu[4]. Mas esse instinto da época de olhar para trás, como a esposa de Ló[5], não poderia continuar para sempre. Uma literatura popular, rudimentar, sobre possibilidades românticas da cidade moderna estava fadada a surgir. Surgiu nas ficções detetivescas populares, tão rústicas e refrescantes quanto as baladas de Robin Hood.

Há, no entanto, outro bom trabalho que é feito por histórias detetivescas. Embora seja a tendência constante do Velho Adão[6] se rebelar contra uma coisa tão universal e automática quanto a civilização, pregar o desvio e a revolta, o romance da atividade policial nos mantém na mente, de certa forma, o fato de que a própria civilização é o mais sensacional dos desvios e a mais romântica das revoltas. Ao lidar com as incansáveis sentinelas que guardam os postos avançados da sociedade, ele tende a nos lembrar de que vivemos em um campo bélico, guerreando contra um mundo caótico, e que os criminosos, os filhos do caos, nada são senão traidores do lado de dentro de nossos portões. Quando o detetive, em um romance policial[7], fica sozinho e algo insensatamente destemido entre facas e punhos num covil, certamente isso serve para nos fazer lembrar de que ele é o agente da justiça social, que é a figura original e poética, enquanto os ladrões e os salteadores são apenas plácidos resquícios cósmicos, contentes na dignidade imemorial dos macacos e dos lobos. O romance da força policial é, portanto, o romance do homem como um todo. Baseia-se no fato de que a moralidade é a mais sombria e ousada das conspirações. Lembra-nos de que todo controle policial silencioso e imperceptível pelo qual somos governados e protegidos é apenas um bem sucedido quixotismo.

---

4 N.T.: Referência a uma faixa de tecido crepe utilizada em momentos de luto.

5 N.T.: Referência ao episódio bíblico em que a esposa de Ló desobedece ao mandamento divino e, olhando para trás, se transforma em uma estátua de sal.

6 N.T.: Expressão para se referir à natureza irrefreável do homem.

7 N.T.: No original, "*police romance*". É curioso notar que, para reforçar seu argumento de ordem social, Chesterton se afasta do conceito que até então vinha usando — "ficção detetivesca"/"histórias detetivescas" — e passa a dar centralidade ao papel da polícia, ignorando que diversos detetives do gênero, mesmo entre os mais famosos, não pertenciam e até mesmo desprezavam a instituição.

UMA DEFESA DO PENNY DREADFUL

Gilbert Keith Chesterton

Um dos exemplos mais estranhos do grau em que a vida comum é desvalorizada é o da literatura popular, cuja vasta maioria descrevemos como vulgar. As historietas juvenis podem ser ignorantes em um sentido literário, o que é apenas como dizer que o romance moderno é ignorante no sentido químico, ou no sentido econômico, ou no sentido astronômico; mas não são vulgares intrinsecamente — são o centro real de um milhão de imaginações flamejantes.

Nos séculos anteriores, a classe educada ignorava o emaranhado da literatura vulgar. Eles ignoravam, e, portanto, adequadamente falando, não a desprezavam. A simples ignorância e indiferença não inflam o caráter com orgulho. Um homem não anda pela rua torcendo arrogantemente seus bigodes com o pensamento em sua superioridade sobre alguma variedade de peixes abissais. Os antigos acadêmicos deixaram todo o submundo das composições populares em uma escuridão semelhante.

Hoje, no entanto, revertemos esse princípio. Nós desprezamos composições vulgares, e não as ignoramos. Temos certo receio de nos tornarmos triviais em nosso estudo da trivialidade; há, no fundo da alma, uma terrível lei circeana segundo a qual, se a alma se inclina muito ostentosamente para examinar o que quer que seja, ela nunca se levanta novamente. Não há nenhuma classe de publicações vulgares em que haja, para mim, exagero e equívoco mais completamente ridículos do que na atual literatura juvenil

masculina de extrato mais baixo. Essa classe de composição presumivelmente sempre existiu, e deve existir. Não tem mais direito de ser boa literatura do que a conversa diária de seus leitores ser boa oratória, ou as casas de alojamento e cortiços que habitam, arquitetura sublime. Mas as pessoas devem ter conversas, elas devem ter casas, e elas devem ter histórias. A simples necessidade de algum tipo de mundo ideal no qual pessoas fictícias desempenham um papel sem obstáculos é infinitamente mais profunda e mais antiga do que as regras da boa arte, e muito mais importante. Cada um de nós na infância construiu um tipo assim de *dramatis personae* invisível, mas nunca ocorreu às nossas amas corrigir a composição através de uma cuidadosa comparação com Balzac. No Oriente, o contador de histórias profissional vai de aldeia em aldeia com um pequeno tapete; e eu desejo sinceramente que qualquer um tivesse a coragem moral para abrir esse tapete e sentar-se sobre ele no Ludgate Circus. Mas é improvável que todos os contos do portador do tapete sejam pequenas joias de original trabalho artístico. Literatura e ficção são duas coisas completamente diferentes. Literatura é um luxo; ficção é uma necessidade. Uma obra de arte dificilmente pode ser curta demais, pois seu clímax é seu mérito. Uma história nunca pode ser demasiado longa, pois sua conclusão é apenas para ser lamentada, como o último tostão ou o último acendedor para o cachimbo. E assim, enquanto o aumento da consciência artística tende, em trabalhos mais ambiciosos, à brevidade e ao impressionismo, a volumosa fatura ainda marca o produtor do autêntico lixo romântico. Não havia fim para as baladas de Robin Hood; não há fim para os volumes sobre Dick Deadshot e os nove vingadores. Esses dois heróis são deliberadamente concebidos como imortais.

Mas, em vez de basear toda a discussão sobre o problema no consensual reconhecimento deste fato — de que a juventude das ordens inferiores sempre teve e sempre precisa ter informes e intermináveis leituras românticas de algum tipo, e que, logo, devem-se providenciá-las pelo seu bem —, começamos, de um modo geral, pelo fantástico abuso deste tipo de leitura como um todo e a surpresa indignada de que esses moleques em discussão

não leem *O egoísta* e *Solness, o construtor*. É costume, particularmente entre os magistrados, atribuir metade dos crimes da metrópole às historietas baratas. Se algum moleque encardido foge com uma maçã, o magistrado astutamente aponta que o conhecimento da criança de que as maçãs satisfazem a fome é rastreável a algumas curiosas pesquisas literárias. Os próprios meninos, quando penitentes, frequentemente acusam as historietas com grande amargura, o que é apenas esperado de jovens sem nem um pouco de humor inato. Se eu tivesse forjado um testamento, e pudesse obter simpatia relacionando o incidente à influência dos romances do Sr. George Moore, eu encontraria nessa transgressão o maior dos entretenimentos. De qualquer forma, está firmemente fixado na mente da maioria das pessoas que os meninos de rua, diferente de todo o resto da comunidade, encontram seus principais motivos de conduta em livros impressos.

Agora está claro que essa objeção, a objeção apresentada pelos magistrados, não tem nada a ver com mérito literário. Escrever histórias ruins não é crime. O Sr. Hall Caine anda pelas ruas abertamente, e não pode ser preso por um anticlímax. A objeção recai sobre a teoria de que o tom da maioria dessas historietas juvenis é criminoso e degradado, apelando para vil ganância e crueldade. Essa é a teoria dos magistrados, e é um lixo.

Até onde eu os vi, em contato com as bancas de livros mais sujas dos distritos mais pobres, os fatos simplesmente são estes: toda essa espantosa massa de literatura juvenil vulgar está preocupada com errantes, desconexas e intermináveis aventuras. Não expressam qualquer tipo de paixão, pois não há nenhum tipo de personagem humanizado. Este funciona sempre a partir de certos clichês espaciais e históricos: o cavaleiro medieval, o duelista do século XVIII, e o *cowboy* moderno, repetidos com a mesma inflexível simplicidade dos tipos humanos convencionais em um padrão oriental. Eu posso imaginar, com a mesma facilidade, tanto um ser humano alimentando apetites selvagens com a contemplação de seu tapete turco quanto por uma narrativa tão desumanizada e nua como essa.

Entre essas histórias, há um certo número que trata de aventuras que inspiram simpatia por ladrões, bandidos e piratas, as quais apresentam, sob uma luz dignificante e romântica, ladrões e assassinos como Dick Turpin e Claude Duval. Ou seja, elas fazem precisamente a mesma coisa que o *Ivanhoé* de Scott, o *Rob Roy* de Scott, *A dama do lago* de Scott, o *Corsair* de Byron, o *Rob Roy's Grave* de Wordsworth, o *Macaire* de Stevenson, *Iron Pirate* do Sr. Max Pemberton, e mil obras mais distribuídas sistematicamente como prêmios e presentes de Natal. Ninguém imagina que uma admiração por Locksley em *Ivanhoé* levará um garoto a atirar flechas japonesas aos cervos em Richmond Park. Ninguém acha que a imprudente abertura de Wordsworth no poema sobre Rob Roy vai estigmatizá-lo pelo resto da vida como um chantagista. No caso de nossa própria classe, reconhecemos que essa vida selvagem é contemplada com prazer pelos jovens, não porque é como sua própria vida, mas porque é diferente dela. Pode pelo menos passar pela nossa cabeça que, por qualquer outra razão que o moleque leia *The Red Revenge*, não é, sem dúvidas, porque ele está encharcado com o sangue de seus próprios amigos e parentes.

Neste assunto, como em todos desse tipo, perdemos inteiramente a compostura falando das "classes mais baixas" quando queremos dizer humanidade menos nós mesmos. Esta literatura romântica trivial não é especificamente plebeia: é simplesmente humana. O filantropo não consegue jamais esquecer as classes sociais e seus rótulos. Ele diz, com uma arrogância modesta, "Eu convidei vinte e cinco operários para o chá." Se ele dissesse "Convidei vinte e cinco contadores para o chá", todos notariam o humor de uma classificação tão simplória. Mas isso é o que temos feito com esse entulho de obras estúpidas: nós analisamos, como se fosse alguma monstruosa nova doença, o que, de fato, não é nada mais do que o néscio e valente coração do homem. Homens comuns sempre serão sentimentalistas: pois um sentimentalista é simplesmente um homem que tem sentimentos e não se dá ao trabalho de inventar uma nova maneira de expressá-los. Essas comuns e atuais publicações não têm nada de essencialmente mau. Elas expressam os

sanguinários e os heroicos truísmos sobre os quais se constrói a civilização; uma vez que, obviamente, ou a civilização é erguida a partir de truísmos, ou sequer chega a ser erguida. Claramente, não poderia haver segurança para uma sociedade na qual o juízo do chefe de justiça de que o assassinato é errado fosse considerado como um fascinante e original epigrama.

Se os autores e editores de *Dick Deadshot*, e outras memoráveis obras, de repente fizessem uma invasão à classe educada, censurassem os nomes de cada homem, por mais distinto que fosse, flagrado em um curso de extensão universitário, confiscassem todos os nossos romances e nos admoestassem sobre corrigir nossas vidas, provavelmente ficaríamos severamente irritados. Eles têm, contudo, muito mais direito de fazer isso do que nós; já que eles, com toda a sua idiotia, são normais e nós anormais. É a literatura moderna dos educados, não dos incultos, que é declaradamente e agressivamente criminosa. Livros recomendando devassidão e pessimismo, que fariam um moleque de alma pura estremecer-se, jazem sobre todas as nossas escrivaninhas. Se o mais obsceno velho, dono da mais obscena banca de livros de Whitechapel, ousasse exibir obras que realmente recomendassem poligamia ou suicídio, seu estoque seria apreendido pela polícia. Essas coisas são luxos nossos. E com uma hipocrisia tão ridícula a ponto de ser quase inigualável na história, julgamos esses meninos de rua por sua imoralidade ao mesmo tempo em que estamos discutindo (com questionáveis acadêmicos alemães) se a moralidade sequer é válida. Ao mesmo tempo em que amaldiçoamos os *penny dreadful*[1] por encorajar roubos de propriedade, nós consideramos a proposição de que toda propriedade é roubo. No exato instante em que as acusamos (injustamente) de lubricidade e indecência, estamos alegremente lendo filosofias que se vangloriam na lubricidade e indecência. No mesmo instante em que as acusamos de encorajar os jovens a destruir vidas, estamos placidamente discutindo se a vida vale ser preservada.

1 N.T: Tratando-se de um gênero bem específico da literatura popular inglesa, optamos por manter o nome original. Os *penny dreadfuls* eram publicações de baixo custo de produção e venda, em que se ofereciam histórias para as classes menos favorecidas. Seu conteúdo mais comum eram narrativas sensacionalistas inspiradas em crimes ou histórias góticas. Muito se discutia na época o efeito desse tipo de literatura sobre o público leitor.

Mas nós que somos as mórbidas exceções; nós que somos a classe criminosa. Este deveria ser nosso grande conforto. A vasta massa da humanidade, com sua vasta massa de livros inúteis e palavras inúteis, nunca duvidaram e nunca duvidarão que a coragem é esplêndida, que a fidelidade é nobre, que as damas em perigo devem ser resgatadas, e inimigos derrotados poupados. Há um grande número de pessoas instruídas que duvidam dessas máximas da vida cotidiana, assim como há um grande número de pessoas que acreditam que são o Príncipe de Gales; e dizem que esses dois tipos de pessoas são divertidos interlocutores. Mas o homem ou o menino mediano escreve diariamente nestes grandes diários *kitsch* de suas almas, que chamamos de *penny dreadfuls*, um melhor e mais claro evangelho do que qualquer um desses paradoxos éticos iridescentes que mudam de acordo com a moda tão frequentemente quanto gorros. Pode ser um propósito moral muito limitado atirar em um "traidor dissimulado e imprevisível", mas pelo menos é um propósito moral melhor do que ser um traidor dissimulado e imprevisível, que é um simples resumo de um bom número de sistemas modernos, como o do Sr. d'Annunzio[2] ou piores. Enquanto a textura tosca e fina do mero romance popular atual não for tocada por uma cultura desprezível, este nunca será fundamentalmente imoral. Ele está sempre do lado da vida. Os pobres, os escravos que realmente se dobram sob o fardo da vida, têm sido muitas vezes loucos, dispersos e cruéis, mas jamais sem esperança. Isso é um privilégio de classe, como charutos. Sua disparatada literatura sempre será uma literatura de "sangue e trovão", tão simples quanto o trovão do céu e o sangue dos homens.

2 N.T.: Trata-se aqui, provavelmente, de Gabriele D'Annunzio, escritor e político italiano de extrema direita, tido como um dos precursores dos ideais fascistas posteriormente exploradas por Mussolini.

FRANK W. CHANDLER

A LITERATURA DE MALANDRAGEM (1907)

Apresentação

The Literature of Roguery, obra impressionante do *scholar* norte-americano Frank Waleigh Chandler (1873-1947), publicada em 1907 em dois volumes como parte de uma coleção sobre os tipos da literatura de língua inglesa (editada por William Allan Neilson para a Riverside Press, de Cambridge), oferece aos estudiosos um mapeamento pioneiro de certas classes de personagens por muitas vezes desprezadas mesmo nas visadas mais abrangentes (sincrônica ou diacronicamente falando) da literatura de ficção. Graças a F. W. Chandler, formas e gêneros originários, como as biografias criminais e de toda espécie de anti-heróis, são analisados, classificados e posicionados ante o quebra-cabeças da produção literária vária dos últimos séculos, tornando mais inteligíveis os processos que nos dariam, mais recentemente, domínios discursivos (de produção, de consumo e de representação) tão profícuos quanto aqueles da narrativa criminal *lato sensu* e da história detetivesca.

Longe de ser mera taxonomia organizativa, a obra de F. W. Chandler é fundamental para que teóricos e estudantes de toda produção em letras tributária desta dita literatura da malandragem, da velhacaria, da bandidagem rasteira, da patifaria (enfim, incluída aí toda a ficção picaresca), orientem melhor seus olhares e suas percepções dos períodos e contextos, dos autores e também das personagens que povoam suas páginas. Trata-se de uma espécie de retrato de fundo realista de parcelas da (baixa) vida cotidiana rural e urbana de séculos atrás, aquela distante dos salões e das cortes refinadas. O trecho inicial deste primeiro capítulo, apresentado a seguir com notas de nossa autoria (pareceu-nos pertinente explicar por alto as inúmeras citações

eruditas feitas por F. W. Chandler a obras relacionadas ao tema, que, obscuras ou conhecidas apenas de grandes estudiosos do período, tornar-se-iam "pedras de tropeço" ao longo da leitura), decerto despertará nos leitores — assim esperamos — um desejo de aprofundamento no assunto.

À tradução propriamente dita, gostaríamos de apontar certa dificuldade justamente para com os tipos de que trata F. W. Chandler e que algumas vezes não têm um correspondente satisfatório em português, como é o caso de "*rogue*" ou "*roguery*" (que poderia significar "malandro", "patife", "velhaco", "pilantra" etc.), cujo perfil fica claro ao longo do texto do autor. Embora tenhamos optado pela solução "malandragem" para descrever este comportamento infracional à margem da lei e astucioso, mas de menor caráter ofensivo, ela não nos agrada de todo. Mas o termo já aparece assim vertido, porém, em trabalhos acadêmicos recentes, referindo-se exatamente à obra seminal de F. W. Chandler aqui tratada. Por aqui, ficamos, então.

Leonardo Nahoum

A LITERATURA DE MALANDRAGEM

Frank Waleigh Chandler

A literatura de malandragem ocupa um lugar peculiar na história das letras. Determinada mais pelo assunto do que por sua forma, e baseando-se na realidade observável dos fatos, em lugar das concepções, ela apresenta a vida em seus baixios, e não em seus cumes heroicos, e mais os costumes do que a consciência e a emoção. Tal literatura prefere a prosa ao verso, a narrativa descritiva ao drama, e é portanto primordialmente associada ao romance. Ainda assim, trabalhos tão variados como *Eulenspiegel*[1], *Les Fourberies de Scapin*[2], *As baladas de Villon*[3], *The Beggar's Opera*[4], a confissão de um delinquente ou um estudo sociológico sobre criminosos podem muito bem cair dentro dos limites do gênero. Das brochuras de gracejos[5] às cantatas, dos panfletos criminais aos esboços de perfis e ensaios, das comédias de Jonson[6] ao *Newgate Calendar*,[7] seu alcance é surpreendentemente universal. E, no

1 Nota do tradutor: Obra popular alemã anônima, de 1515, que apresenta as peripécias do personagem picaresco de mesmo nome.

2 N.T.: Peça de Molière, de 1641, com tradução para o português de Carlos Drummond de Andrade (1962, *Artimanhas de Scapino*).

3 N.T.: François Villon (pseudônimo de François de Montcorbier) foi um poeta francês do século XV, cuja obra possui muitos pontos de contato com a literatura picaresca.

4 N.T.: Ópera de 1724 composta pelo inglês Johann Christoph Pepusch.

5 N.T.: No original, "*jest-book*".

6 N.T.: Referência a Ben Jonson (1572-1637), poeta e dramaturgo inglês contemporâneo de Shakespeare e autor de trabalhos como *Volpone*, *The Alchemist* e *Bartholomew Fair: a comedy*.

7 N.T.: O *Newgate Calendar* surge originalmente, no século XVIII, como boletim oficial publicado mensalmente por autoridades da Newgate Prison, em Londres, relatando as

que se refere ao escopo da prosa de ficção propriamente dita, a literatura de malandragem pode se gabar de narrativas tão diferentes quanto *Guzman de Alfarache*[8] e *Moll Flanders,*[9] *Le Roman Comique*,[10] *Dead Souls*,[11] *Vanity Fair*[12] e *The Amateur cracksman*.[13] Só em língua inglesa, seus cultores incluem talentos tão variados como Greene, Godwin, Dickens, Nash, Fielding e Borrow; e ainda Head, Defoe, Bulwer, Smollett, Johntone e Lever; outros mais: Marryat, Ainsworth, Thackeray e Reade.

Logo de saída, a malandragem deve ser distinguida da vilania. As criaturas que pertencem a esta última são dotadas de malícia, quando não de características patológicas; sua maldade pode chegar a extremos. A primeira é menos perversa; encara a velhacaria com humor ou a explica como o resultado do ambiente social. Entre as duas, malandragem e vilania, não se pode traçar facilmente uma linha divisória bem definida; isso porque o malandro pode variar do pregador de peças dominado meramente pelo sentimento da travessura ao vigarista[14] e ao salteador, enquanto que o vilão, tal qual o tio de Hamlet, pode sorrir e sorrir ou ainda, em companhia de Iago, gorjear uma

execuções do período. O título posteriormente seria apropriado por terceiros para levar a público, principalmente, pequenas brochuras (*chapbooks*) biográficas centradas em criminosos notórios como Dick Turpin e John Wilkes.

8 N.T.: Romance picaresco do escritor espanhol Mateo Alemán (1547-1615?), publicado em duas partes em 1599 e 1604.

9 N.T.: Romance do inglês Daniel Defoe (1660-1731) publicado em 1722, cujo título completo é *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders: who was Born in Newgate, and During a Life of Continu'd Variety for Threescore Years, Besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, Five Times a Wife [Whereof Once to her Own Brother], Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at Last Grew Rich, Liv'd Honest, and Died a Penitent. Written from her Own Memorandums*.

10 N.T.: Romance picaresco do francês Paul Scarron (1610-1660) publicado em duas partes, a primeira em 1651 e a segunda em 1657.

11 N.T.: Romance do escritor russo (de origem ucraniana) Nikolai Gogol (1809-1852) publicado em 1842.

12 N.T.: Romance satírico do inglês William Makepeace Thackeray (1811-1863) publicado originalmente como uma revista mensal (19 edições) entre 1847 e 1848, antes de ser editado em volume no mesmo período.

13 N.T.: Coletânea de contos de 1899 que reúne as primeiras histórias do personagem A.J. Raffles, o famoso ladrão cavalheiresco criado pelo inglês E. W. Hornung (1866-1921), cunhado de Conan Doyle.

14 N.T.: No original, "*swindler*".

canção de bebedeira. Ainda assim, a distinção permanece, no geral, como algo perceptível. Não se deve confundir Falstaff[15] com Iago,[16] e o contraste entre eles, do mesmo tipo que existe entre o malandro e o vilão, se prende menos à venalidade ou atrocidade do ato cometido do que aos pontos de vista do velhaco e de seu autor.

Os criminologistas já indicaram cinco tipos de delinquentes morais: o insano, o instintivo, o passional, o ocasional e o costumeiro. Destes, apenas dois figuram com frequência na literatura anterior ao Renascimento — o criminoso movido pelo instinto e o movido pela forte emoção. Este último tem sido frequentemente o queridinho das artes, uma vez que o crime cometido sob extrema provocação ou em resposta a um inesperado estímulo emocional de forma alguma impossibilita a existência de características nobres ou heroicas da parte de seu agente. O delinquente passional, além disso, oferece oportunidades únicas de contraste entre virtude e depravação, entre a embriaguez da paixão e as dores excruciantes do remorso. O seu ato, ainda apenas um incidente no que de outra maneira teria sido uma vida sem culpas, é significativo e dramático por revelar, por meio da ação, a crise de uma alma. Este tipo de criminoso é mais comumente dado a ímpetos sociáveis que a antissociais; ele atrai mais que repele; só a ele se pode atribuir grandiosidade por sua transgressão.

Já o criminoso instintivo, de nascença, embora bem mais difícil de ser reconhecido no dia a dia por causa de sua complexidade, há muito já foi aceito nas artes como uma simples e útil abstração. Ele aparece no teatro e na ficção como o vilão nato, aquela encarnação de perversidade moral que, ainda que sem motivos adequados, está predestinada à consecução de todo o mal. Para dizer a verdade, o infrator de berço raramente corresponde à figura de vilão desamparado que as tradições literárias dele pintam. Mas, seja ele o

15 N.T.: Falstaff (Sir John Falstaff) é um personagem criado por Shakespeare (1564-1616), caricaturalmente fanfarrão e boêmio, que aparece em várias de suas peças (como *Henrique V*).
16 N.T.: Iago é outro personagem de Shakespeare, dessa vez da peça *Othello*.

Barrabás[17] de Marlowe ou o minuciosamente calculado Jacques Lantier[18] de Zola, este criminoso aliena simpatia para si e sobrevive na arte apenas para ser derrotado e destruído.

O malandro não se inclui em nenhum desses tipos, estando ainda mais distante da categoria dos delinquentes insanos, e deve ser buscado, portanto, nas duas outras categorias: a dos criminosos ocasionais e a dos habituais. Os primeiros são filhos das circunstâncias. Dadas condições favoráveis, vivem uma existência normal. Sob as pressões da tentação, sucumbem não aos crimes graves e revoltantes, mas aos de miudezas. Pode ser que a tentação desapareça ou que o malandro reúna forças para se opor a ela; em ambos os casos, tal indivíduo retoma sua trajetória de virtude, seja ela aparente ou real. Mas se a repetição do crime gera nele indiferença, e as circunstâncias favorecem que a delinquência se dê de forma continuada, o criminoso ocasional se transforma em outro tipo, o habitual, e o caráter de seus crimes se torna mais sombrio. Assim, o garoto faminto que rouba um pão é um criminoso ocasional. Ao enveredar pelo caminho de menor resistência, ele pode vir a sobreviver desses pequenos furtos tomados ao padeiro. Mas então, sob a influência de novas oportunidades e más companhias, o mesmo rapaz pode decair e passar pelas categorias de batedor de carteiras, gatuno, aprendiz de ladrão e arrombador de casas, podendo chegar a se tornar um facínora[19] que caceteia as vítimas que rouba.

A literatura de malandragem, surgida no período tardio do Renascimento, lida essencialmente com o criminoso ocasional com tendências a se profissionalizar ou com o meliante profissional do tipo que chega às raias da vilania. Ela retrata o infrator ocasional atraído cada vez mais profundamente para dentro dos labirintos do crime habitual, ou ainda voltando atrás

17 N.T.: Personagem da peça *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, do poeta e dramaturgo inglês Christopher Marlowe (1564-1593).

18 N.T.: Personagem criado pelo escritor francês Émile Zola (1840-1902) que figura na série de vinte romances conhecida como *Les Rougon-Macquart*, sendo o protagonista do título *La bête humaine* (1890).

19 N.T.: No original, "desperado".

em seus passos, antes de confirmada sua iniquidade. Gil Blas,[20] por exemplo, é meramente um criminoso esporádico que, após assegurar certa abastança, vive daí em diante tão honestamente quanto se pode imaginar. Mas seu camarada, Don Raphael, decai das trapaças ocasionais aos golpes costumeiros e acaba morrendo pelas mãos da justiça já como um bandido profissional consolidado. Lazarillo de Tormes,[21] o primeiro malandro espanhol, tem sua origem como pícaro, porque precisa roubar de seus mestres, o padre e o homem cego, ou morrer de inanição; porém, mal e mal alcançara certo *status* profissional, já é bafejado pelos ventos da prosperidade e se vê abrigado da escassez, abandonando assim toda patifaria. O Coronel Jack[22] de Defoe, apresentado sob condições semelhantes, torna-se um criminoso habitual, e só se regenera depois de degredado. Outros, como o Jonathan Wild[23] de Fielding, príncipe dos criminosos profissionais, ou o Barry Lyndon[24] de Thackeray, um salafrário aventureiro, morrem no curso de seus pecados.

Enquanto o crime típico do vilão é o assassinato, a infração costumeira do malandro é o roubo. Obliterar as distinções entre *meum* e *tuum* é a principal ocupação do malandro. Ele deseja ganhar pela astúcia ou pela destreza o que outros conquistaram pelo trabalho ou receberam do destino. Para isso, ele pode trapacear nas cartas ou arrebatar bolsas alheias. Pode tam-

20 N.T.: Personagem criado pelo escritor e dramaturgo francês Alain René-Lesage (1668-1747) para seu romance picaresco *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, publicado entre 1715 e 1735.

21 N.T.: Personagem principal e narrador do romance picaresco espanhol *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de autoria anônima, cuja primeira edição conhecida data de 1554.

22 N.T.: Personagem principal do romance picaresco de mesmo nome de Defoe, publicado em 1722, cujo título completo original é *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Col. Jacque, Commonly Call'd Col. Jack, who was Born a Gentleman, put 'prentice to a Pick–pocket, was Six and Twenty Years a Thief, and then Kidnapp'd to Virginia, came back a Merchant; was Five Times Married to Four Whores; went into the Wars, Behav'd Bravely, got Preferment, was Made Colonel of a Regiment, Came Over, and Fled with the Chevalier, is Still Abroad Compleating a Life of Wonders, and Resolves to Dye a General.*

23 N.T.: Criminoso real retratado pelo escritor e dramaturgo inglês Henry Fielding (1707-1754) em sua obra *The Life and Death of the Late Jonathan Wild, the Great,* novela satírica publicada em 1743.

24 N.T.: Personagem principal do romance picaresco *The Luck of Barry Lyndon*, do escritor inglês William Makepeace Thackeray (1811-1863), publicado originalmente em 1844.

bém falsificar um cheque ou um testamento, pode pedir esmolas fazendo uso de uma ferida falsa pintada ou ainda promover na praça uma fraude comercial qualquer. É próprio do malandro, igualmente, maquinar casamentos mundanos de forma a obter título e fortuna ou surrupiar os talheres de sua anfitriã. Ele também é capaz de predar o governo como contrabandista, fabricante ilegal de bebidas[25] ou falsário. Pode inclusive bancar o charlatão, extorquir pessoas, arrombar cofres ou mesmo assaltar pelas estradas. Mas o uso de violência pessoal geralmente dá fim à sua carreira como malandro, tachado a partir daí de vilão. Por essa razão, o bandoleiro e o pirata se mantêm fora dos limites da malandragem propriamente dita, a não ser que, a exemplo de outros personagens violentos, eles possam ser admitidos à tal classe por conta de crimes anteriores nos quais predominava a mera astúcia.

Não é o bastante, porém, que o malandro seja diferenciado do vilão. Ele deve ainda ocupar o centro do palco ou, pelo menos, junto a seus comparsas, comandar as atenções. Enquanto durarem nossas abordagens do conflito entre o bem e o mal, igualmente a arte por necessidade empregará o anti-herói como forma de contraste ante a figura do herói. Mas, existindo tão somente para ser derrotado pela sua contraparte, o anti-herói não pode, contudo, ser reclamado para o universo da literatura de malandragem. Patifes notáveis como aqueles criados por um Dickens ou um Shakespeare talvez mereçam alguma consideração, por menor que seja sua participação em determinada cena, mas o verdadeiro teste para este tipo está na preponderância da malandragem. Se esse princípio exclui a patifaria do tipo incidental, ele por outro lado admite o herói virtuoso — um Oliver Twist, um Lavengro[26] ou mesmo um Sherlock Holmes, muito embora a história de detetive se configure mais como um apartado gênero vizinho, complementar à literatura de malandragem e derivado dela.

25 N.T.: No original, "*illicit distiller*".

26 N.T.: Referência ao primeiro dos dois romances (algo memorialísticos) do escritor inglês George Borrow (1803-1881), *Lavengro: the scholar, the gypsy, the priest* (publicado em 1851) e sua continuação, *The Romany Rye* (de 1857), cujo protagonista se chama George, como o autor.

Comparado com o teste de preponderância da malandragem, o teste baseado na forma, embora mais preciso, é todavia menos aplicável à maioria dos casos. A literatura de malandragem pode incluir muitos gêneros de textos, mas somente um deles é perfeitamente explícito: trata-se do romance picaresco. Tal como concebido na Espanha e levado à maturidade na França, o romance picaresco consiste na biografia cômica (ou mais frequentemente a autobiografia) de um anti-herói que constrói seu caminho pelo mundo sempre a serviço de mestres, cujos defeitos pessoais, trabalhos e profissões, ele satiriza. O gênero possui, portanto, dois polos de interesse: no primeiro, o malandro e suas artimanhas; no segundo, os costumes que ele expõe ao ridículo. Uma vez que o malandro está sempre mudando de um mestre para outro, ele é quase sempre um viajante, mas tal fato de forma alguma é desculpa para que se confunda o romance picaresco com aqueles que são simplesmente de aventura.[27] Aliás, tão rigoroso se mostrou esse formato que seus limites foram logo extrapolados em sua própria terra de nascimento. Primeiro um elemento, depois outro, foram se afastando do esquema, e a seguir, fora da Espanha, outras tendências aceleraram o processo. Assim, *Le roman comique*, tal qual o *El viage entretenido*,[28] renunciava a submissão a mestres e tinha em conta apenas uma profissão; *Simplicissimus*[29] ocupava-se mais de aventuras; *The English Rogue*[30] esquecia-se tanto da sátira quanto dos costumes ao reunir meras trapaças; e Defoe abstinha-se de qualquer humor.

No meio do século dezoito, o tipo picaresco ortodoxo já havia sido tão completamente explorado que os romances tardios de malandragem foram forçados, como regra, a abandoná-lo. Alguns mantiveram apenas seu humor e ironia, outros, suas mudanças de *status* enquanto serviçal, uma

27 Um equívoco acalentado por muitos. Cf. Martin A.S. Hume, *Spanish Influence on English Literature* (London, 1905, chs. v, vi).

28 N.T.: Obra do escritor e dramaturgo espanhol Agustín de Rojas Villandrando (1572-1635) publicada em 1603.

29 N.T.: Referência ao romance picaresco *Simplicius simplicissimus*, de 1669, do escritor alemão Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676), cujo título original é *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*.

30 N.T.: Romance satírico do escritor e dramaturgo irlandês Richard Head (1637-1686) publicado em 1665.

parte conservou seu entusiasmo pela aventura e outra ainda conservou suas ambiências da vida mundana. Novos objetivos e novos métodos passaram a inspirar os romancistas. Em suma, ao longo dos últimos cem anos, a ficção de malandragem foi se desenvolvendo mais e mais para longe de suas origens. O romance picaresco propriamente dito é pouco cultivado nos dias de hoje e as tentativas de ressuscitá-lo não têm feito jus ao formato.

Contudo, haja vista que a literatura de malandragem é condicionada mais em função de seu conteúdo, e o romance picaresco cobre apenas parte de seu escopo, este estudo deve lidar com as narrativas envolvendo o malandro em sua evolução mais ampla, incluídos aí outros tipos e formas que igualmente celebram a malandragem: as brochuras de gracejos, as cantigas de bar, os ensaios a respeito dos métodos criminosos, as biografias sobre malandros reais e o teatro. A discussão destes assuntos no âmbito da literatura de língua inglesa envolve ainda uma investigação preliminar das fontes estrangeiras para o gênero picaresco.

THOMAS DE QUINCEY

O ASSASSINATO COMO UMA DAS BELAS ARTES (1827)

Apresentação

Pode gerar certo estranhamento ver, em livro voltado para a crítica da narrativa criminal, o texto *O assassinato como uma das belas-artes* (1827), de Thomas De Quincey. Espécie de ensaio ficcionalizado, sua própria categorização já é um desafio. O que se pode dizer é que, de forma alguma, De Quincey tenha feito nesse escrito o que os demais autores deste livro fazem: tecer considerações sobre a narrativa criminal.

Apesar da abordagem distinta, altamente irônica, um mesmo fim é alcançado: os primeiros textos críticos do gênero estão profundamente preocupados com uma defesa estética e moral da validade da ficção detetivesca na literatura — ainda que, nesse momento, ela seja vista como um gênero secundário, menor, para alguns sequer literário. De Quincey, através de um irônico elogio à arte do assassinato, acaba por defender, conscientemente ou não, a possibilidade da fruição estética (e lógica) da representação de crimes, desconectando a arte de um necessário julgamento moral.

Dessa forma, *O assassinato como uma das belas-artes,* em vez de ler a tradição da narrativa criminal, como os demais, a legitima, surgindo em uma época em que o gênero dava seus primeiros passos, décadas antes de Doyle o consolidar através de seu famoso detetive, ou mesmo de Poe inaugurar a ficção detetivesca em *Os assassinatos da rua Morgue*.

Para os não familiarizados com o autor do ensaio, Thomas De Quincey (1785-1859) foi um escritor inglês cujas obras refletem certas questões políticas, econômicas e até mesmo sociais que marcaram o século XIX. Apesar de ter sido um pensador influente, De Quincey era uma

figura polêmica, sobretudo pelo seu vício em ópio, relatado em sua obra mais famosa: *Confissões de um comedor de ópio* (1821), que o levou a ser reconhecido mundialmente.

Dentre tantos ensaios escritos pelo autor, a obra escolhida para compor esta coletânea considera o que há por trás de uma série de famosos crimes conhecidos como os assassinatos da Rodovia Ratcliffe. Ao contrário do que se espera ao falar de crime e violência, De Quincey trata do assunto por uma diferente perspectiva. Deixando a moral de lado e observando os elementos presentes nesses crimes por um viés estético, o autor aborda tais assassinatos como se fossem, quando bem executados, obras de arte dignas de admiração e estudo.

No período em que esse ensaio foi divulgado, De Quincey estava no auge de sua carreira, o que o levou a contribuir com artigos para grandes revistas, como a *London Magazine,* e jornais, a exemplo do *Blackwood's Edinburgh Magazine* — onde o texto apresentado nesta coletânea foi publicado originalmente. Na verdade, a grande maioria das obras de De Quincey não foi publicada em livros, e sim em revistas e jornais de renome na Grã-Bretanha.

Ainda que o texto de De Quincey reproduza um discurso oral, tornando mais agradável a leitura, seu eruditismo é um obstáculo a sua plena compreensão, que conta com referências diversas a autores canônicos, filósofos e mesmo expressões em latim e grego — que, na medida do possível, serão comentadas nas notas de tradução.

Apesar de a coletânea ser composta majoritariamente por traduções pioneiras de textos pouco conhecidos no Brasil, o ensaio de De Quincey, que já conta com outras traduções, foi retraduzido, a fim de incorporar, neste livro, um texto de grande relevância para pensar a narrativa criminal, e assim facilitar o acesso de futuros pesquisadores. Tendo em vista esse objetivo de acessibilidade, buscou-se priorizar escolhas lexicais que tornassem o ensaio o mais compreensível possível ao público contemporâneo, atualizando certos ditados populares e outras expressões que são

mais comuns ao português atual. Esperamos, assim, que, apesar das dificuldades que o tempo impõe a uma plena compreensão do texto, o leitor consiga acompanhar a proposta de *O assassinato como uma das belas-artes*.

Isabela Lopes

O ASSASSINATO COMO UMA DAS BELAS-ARTES

Thomas De Quincey

Ao Editor da Revista Blackwood

Senhor,

Todos nós ouvimos falar sobre uma Sociedade para a Promoção do Vício, do clube Hell-Fire. Acredito que tenha sido em Brighton onde foi formada tal Sociedade para a Supressão da Virtude. Tal Sociedade foi extinta, mas sinto dizer que há uma outra em Londres, de caráter ainda mais atroz. Acreditava-se que seria nomeada como a Sociedade de Incentivo ao Assassinato, mas de acordo com o delicado eufemismo do grupo, foi nomeada a Sociedade dos *Connaisseurs* de Assassinatos. Eles afirmam ser curiosos por homicídios, amadores e entusiastas de diversos tipos de carnificinas; em síntese, Apreciadores de Assassinatos. A cada nova atrocidade desse tipo mencionada nos anais da polícia europeia, eles se encontram e a discutem como se fosse uma pintura, uma estátua ou outra obra de arte. Entretanto, não me preocupo em tentar descrever a essência desses procedimentos, já que o senhor se recordará muito melhor das palestras mensais lidas diante da Sociedade no ano passado. Elas caíram em minhas mãos acidentalmente, apesar de todos os esforços feitos para manter essas operações longe dos olhos do público. Sua publicação irá alarmá-lo, e tenho a intenção de que assim seja, pois prefiro tentar eliminar tal Sociedade discretamente, apelando à opinião pública através do senhor, a agir expondo seus nomes aos *Bow Street*[1]. No entanto, se isso falhar, devo cer-

1 Nota da tradutora: Instituição policial vigente no período da publicação.

tamente recorrer a isso como último recurso, pois é um escândalo essas coisas acontecerem em solo cristão. Mesmo em solo pagão, um escritor cristão sentiu a tolerância ao assassinato como a mais chocante vergonha da moral pública. O escritor era Lactâncio; e com suas palavras, tão apropriadas para o momento atual, concluo: "*Quid tam horribile*", ele diz, "*tam tetrum, quam hominis trucidatio? Ideo severissimis legibus vita nostra munitur; ideo bella execrabilia sunt. Invenit tamen consuetudo quatenus homicidium sine bello ac sine legibus faciat: et boc sibi voluptas quod scelus vidicavit. Quod si interesse homicidio sceleris conscientia est — et eidem facinori spectator obstrictus est cui et admissor; ergo et in his gladiatorium caedibus non minus cruore profunditur qui spectat, quam ille qui facit: nect potest esse immunis à sanguine qui voluit effundi; aut videri non interfcisse, qui interfectori et favit et proemium portulavit*". "A vida humana", ele diz, "é protegida pelas mais rigorosas leis, contudo o hábito burlou tais normas em nome do homicídio; e as exigências do gosto (*voluptas*) agora se tornam as mesmas da culpa abandonada". Deixe a Sociedade dos Senhores Amadores refletir sobre isso, e deixe-me fazer um destaque especial à última frase, que é tão expressiva que tentarei traduzi-la para o inglês: "Agora, se apenas o fato de presenciar um assassinato atribui a um homem o papel de cúmplice, se ser somente um espectador nos torna tão culpados quanto o criminoso, é necessário que, no caso dos assassinatos no anfiteatro, a mão que inflige o golpe fatal não seja mais profundamente impregnada de sangue do que a daquele que sentou e assistiu; nenhum deles pode ser inocentado do sangue que foi encorajado a ser derramado, nem ser considerado algo além de participante do assassinato que aplaude o assassino e pede que ele seja premiado pelo ato." Não ouvi ainda o *praemia postulatit* ser acusado pelos Senhores Amadores de Londres, ainda que suas ações estejam inclinadas a isso, mas o *interfectori farit* está implícito no próprio título desta associação e expresso em todas as linhas da conferência que lhe envio.[2]

X.Y.Z.

2 Nota original: [Nota do editor - Agradecemos nosso correspondente por esta comunicação e também pela citação de Lactâncio, que é muito pertinente para sua perspectiva do caso; nossa visão, confessamos, é diferente. Não podemos supor que o orador seja mais honesto que Erasmo em seu *Elogio da Loucura*, ou Dean Swift em sua proposta de comer criancinhas. Contudo, na visão do orador ou da nossa, é justo que esta conferência seja publicada.]

Conferência

Senhores,

Eu tive a honra de ser escolhido pelo comitê para a difícil tarefa de ler a conferência de Williams sobre o assassinato considerado como uma das belas-artes — uma tarefa que talvez fosse fácil três ou quatro séculos atrás, quando pouco se entendia sobre arte e poucas eram as grandes obras exibidas; mas na nossa época, em que obras-primas de excelência já foram confeccionadas por profissionais, fica evidente que, a partir do modelo crítico aplicado a essas obras, o público buscará uma análise de similar progresso. Prática e teoria devem avançar no mesmo ritmo. As pessoas começam a perceber que algo a mais compõe o refinado assassinato que simplesmente dois idiotas – um para matar e um pra morrer –, uma faca, uma bolsa e um beco escuro. Um projeto, senhores, alianças, luz e sombra, poesia, sentimento são agora considerados indispensáveis para atentados dessa natureza. O senhor Williams já salientou seu ideal do que é um assassinato para todos nós, o que, particularmente, tornou minha tarefa ainda mais árdua. Como Ésquilo ou Milton na poesia, como Michelangelo na pintura, ele elevou sua arte a um colossal sublime; e, como o senhor Wordsworth observa, de certa maneira "criou o gosto pelo qual algo deve ser apreciado". Rascunhar a história da arte, e examinar seus princípios criticamente, continua sendo tarefa para o *connaisseur*, e para juízes de estilo de quilate bem diferente daqueles dos tribunais de sua Majestade.

Antes de começar, gostaria de dedicar uma ou duas palavras a certos pretensiosos que falam da nossa Sociedade como se fosse, de certo modo, imoral por natureza. Imoral! Deus abençoe a minha alma, senhores, o que essas pessoas querem dizer? Eu sou a favor da moralidade, e sempre serei, e a favor da virtude e tudo mais; e eu afirmo, sim, e sempre irei (haja o que houver), que o assassinato é uma conduta imprópria — extremamente imprópria, e não hesito em dizer que qualquer homem que cometa um assassinato possui modos de pensar muito equivocados e princípios genuinamente ina-

dequados; e longe de ajudá-lo ou incentivá-lo mostrando-lhe o esconderijo de uma vítima, como um grande moralista alemão[3] declarou ser o dever de todo homem de bem, eu doaria um xelim e seis pence para prendê-lo, dezoito pence a mais do que a grande maioria dos moralistas que investiram neste propósito. Mas e daí? Tudo neste mundo possui duas alavancas. O assassinato, por exemplo, pode se apoiar na alavanca moral (como é geralmente no púlpito e no Old Bailey[4]), e esse, eu confesso, é o seu ponto fraco; este também pode ser tratado esteticamente, como os alemães chamam, em relação ao bom gosto.

Para ilustrar, apelarei à autoridade de três pessoas célebres, S.T. Coleridge, Aristóteles e o senhor Howship, o cirurgião. Começando com S.T.C. Uma noite, muitos anos atrás, estávamos bebendo chá na Berner's Street (que, a propósito, para uma ruela, tem sido incomumente frutífera em homens de gênio); outros estavam lá além de mim e entre algumas considerações materiais sobre chá com torradas, estávamos todos refletindo sobre uma tese de Plotino pelos elegantes lábios de S.T.C. De repente, ouviu-se um grito de "Fogo! Fogo!" — a partir do qual todos nós, mestre e discípulos, Platão e todos à sua volta[5], correram para fora, ansiosos pelo espetáculo. O incêndio era em Oxford Street, em uma fábrica de pianos, e como prometia ser uma agitação garantida, era uma pena que meus compromissos tivessem me afastado da reunião de Coleridge antes que as coisas tivessem chegado ao seu ápice. Alguns dias depois, ao me encontrar com meu anfitrião platônico, eu relembrei o caso e perguntei sobre o desfecho daquela tão empolgante exibição. "Ah, senhor", ele disse, "terminou tão mal que todos a condenamos por unanimidade". Agora, algum homem ainda acha que o Sr. Coleri-

3 Nota do autor: Kant — que levou suas demandas de veracidade incondicional à tamanha extravagância a ponto de afirmar que, se um homem visse uma pessoa inocente fugir de um assassino, seria seu dever, ao ser questionado por ele, dizer a verdade, e indicar o refúgio da vítima, sob qualquer certeza de causar um assassinato. Ainda que esta doutrina tenha supostamente sido argumentada durante uma discussão acalorada com um célebre escritor francês, ele a reafirmou solenemente, apresentando suas razões.

4 N.T.: Tribunal Central Criminal da Inglaterra, em Londres.

5 N.T.: em grego no original, sem transliteração – *oi periton Platona* (todas as transliterações do grego são de responsabilidade da tradutora).

dge — uma pessoa gorda demais para ser virtuosamente ativa, mas, indiscutivelmente, um bom cristão —, esse bom S.T.C., seria um incendiário, ou capaz de desejar o mal para o pobre homem e os seus pianos (muitos deles, sem dúvidas, com teclas adicionais)? Pelo contrário, eu o conheço por ser o tipo de homem que, ouso jurar pela minha vida, ajudaria a todos, mesmo não exibindo um físico apropriado para a tarefa. Mas como ficou o caso? Não foi necessário apelar para a virtude. Com a chegada dos bombeiros, a moralidade foi transferida inteiramente para a seguradora. Sendo assim, ele tinha o direito de satisfazer o seu gosto. Ele havia abandonado o seu chá. Não teria nada em troca?

Afirmo que o homem mais virtuoso, nessa situação, estava no seu direito em desfrutar do incêndio e vaiá-lo, como faria em qualquer outra performance que elevasse as expectativas do público, mas desapontasse a todos logo depois. Novamente, para citar outro grande autor, o que diz o Estagirita[6]? Ele (creio que no *Quinto Livro* de sua *Metafísica*) descreve o que chama de *kyooyen yeetoq*, ou seja, um ladrão perfeito; assim como o Sr. Howship, em um trabalho seu sobre indigestão, não apresenta ressalvas ao falar com admiração sobre uma certa úlcera que viu e denominou "uma linda úlcera". Agora, refletindo de maneira abstrata, algum homem simulará que um ladrão poderia ter um caráter perfeito aos olhos de Aristóteles, ou que o Sr. Howship ficaria fascinado por uma úlcera? Aristóteles, como se sabe, era, de fato, um homem de moral que, não satisfeito em escrever Ética a Nicômaco, em um volume *in octavo*, também escreveu um outro sistema, a *Magna moralia*, ou a *Grande ética*. Agora, é impossível que um homem que disserte sobre ética, sendo ela grande ou pequena, seja capaz de admirar um ladrão por si só; e, no caso do Sr. Howship, sabe-se que ele batalha contra todas as úlceras e, sem se deixar seduzir pelos seus encantos, bane todas elas do condado de Middlesex. Entretanto, a verdade é que mesmo condenáveis por si próprios, ou até mesmo comparando com suas classes, tanto um ladrão como uma úlcera podem apresentar graus infinitos de mérito. Ambos são

6 N.T: Aristóteles, por antonomásia.

imperfeições, é verdade; mas se ser imperfeito faz parte de suas essências, a grandeza dessa imperfeição torna-se sua perfeição. *Spartam nactus es, hanc exorna*[7]. Um ladrão como Autólico[8] ou Sr. Barrington e uma úlcera fagedênica repulsiva, incrivelmente definida e se desenvolvendo naturalmente passando por todos os estágios, poderiam ser justamente concebidos como ideais para seus semelhantes, assim como a mais perfeita flor entre as flores, em seu processo de desabrochar a "bela flor consumada"; ou, entre flores humanas, a mais magnífica jovem mulher, no auge de sua feminilidade. E, assim, o ideal de um tinteiro pode não somente ser imaginado (como o Sr. Coleridge demonstrou em sua correspondência com o Sr. Blackwood) — o qual, a propósito, não é nada demais, pois um tinteiro é um objeto louvável por si só —, mas também as imperfeições podem apresentar um ideal ou estado de perfeição.

Na verdade, senhores, perdoem-me por tanta filosofia de uma vez; agora irei aplicá-la. Quando um assassinato está num futuro iminente, e o boato chega aos nossos ouvidos, certamente devemos tratá-lo moralmente. Mas supondo que ele já tenha ocorrido e acabado, pode-se dizer *Tetélestai* ou (no molosso inflexível, de Medéia) *eirgastai*, supondo que a pobre vítima já não sofre mais e que ninguém sabe quem foi o pilantra que cometeu o crime. Supondo, finalmente, que nós demos o nosso melhor em tentar dificultar a fuga do criminoso, mas sem sucesso — *abiit, evasit*[9] —, por que então, digo, qual é a utilidade de qualquer virtude? Já chega de falar sobre moralidade, chegou o momento do Gosto e das belas-artes. Uma tragédia, realmente, muito triste, mas nós não podemos consertá-la. Desse modo, aproveitemos o melhor de um caso ruim e, assim como é impossível extrair algo a partir de questões morais, tratemos a situação esteticamente; veremos se haverá algum resultado. Tal é a lógica de um homem sensato, e o que suce-

7 N.T.: Expressão que significa "Esparta é sua: enfeite-a".

8 N.T.: Personagem da mitologia grega, filho de Hermes e avô de Ulisses, tido como o mais formidável ladrão da época por ter feito a façanha de roubar a adaga de Calisto e o cinturão de Hércules.

9 N.T.: Expressão que significa "abandonar, escapar".

de? Nós secamos nossas lágrimas e temos a satisfação de talvez descobrir que uma transação que, se considerada moralmente, foi chocante e sem justificativa, ao ser contemplada pelos princípios do Gosto, acaba por ser uma performance louvável. Assim todo o mundo está satisfeito. O provérbio antigo é justificado: "há males que vêm para o bem"; o amador, ao olhar de maneira irritadiça e aborrecida por prestar muita atenção à virtude, começa a catar suas migalhas e prevalece o riso geral. Virtude já teve os seus dias de glória, e desde então *Vertu*[10] e Expertise passaram a ser tratadas independentemente. Posto esse princípio, senhores, proponho guiar os seus estudos, de Caim ao Sr. Thurtell. A partir dessa grandiosa galeria de assassinatos, então, poderemos nos permitir divagar juntos, em adorável admiração, enquanto eu me empenho em destacar os objetos mais dignos de reflexão.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇

O primeiro assassinato é familiar para todos vocês. Como inventor do assassinato e pai da arte, Caim deve ter sido um homem de gênio excepcional. Todos os Caim foram geniais. Tubal Cain inventou os tubos[11], creio, ou algo do tipo. Contudo, quaisquer que fossem a originalidade e a genialidade do artista, toda arte estava em seu estágio inicial; e seus trabalhos devem ser criticados com a consideração desse fato. Até mesmo o trabalho de Tubal não seria aprovado atualmente em Sheffield[12]; e, assim, sobre Caim (o mais velho, quero dizer), não há ofensa em dizer que sua performance foi regular. Milton, porém, parecia achar o contrário. Pela sua maneira de relatar o caso, o assassinato parece ter sido de estimação para ele, pois ele o retrata com uma ansiedade visível pelo seu efeito pitoresco:

10 N.T.: Amor ou gosto por objetos de arte.

11 N.T.: Segundo a Bíblia, Tubal Cain teria sido o primeiro homem a fazer uso do cobre e do ferro nas construções.

12 N.T.: Menção à invenção do aço inox, nesta cidade. O cobre e ferro já não representariam a excelência tecnológica ressaltada na Bíblia.

Whereat he inly raged; and, as they talk'd,
Smote him into the midriff a stone
That beat out life he fell; and, deadly pale,
Groan'd out his soul with gushing blood effus'd.[13]

Deste modo, Richardson, o pintor, que tinha um olhar para o efeito, ressaltou em suas notas de *Paraíso perdido*, página 497: "Acredita-se", disse ele, "que Caim sugou (como se diz popularmente) o sangue de seu irmão para fora do corpo com um pedregulho. Milton cede a isso, ainda que tenha adicionado um grande ferimento". Este foi um acréscimo moderado, já que a brutalidade da arma, a menos que seja banhada em uma cor quente e sanguinária, apresenta um ar puro da escola selvagem; como se o ato fosse praticado por um Polifemo sem ciência, premeditação, ou outra coisa, apenas um osso de carneiro. Contudo, estou muito satisfeito com essa adição, pois sugere que Milton era um amador. Quanto a Shakespeare, nunca houve melhor: sua descrição do assassinato do Duque de Gloucester, em *Henrique VI*, e de Duncan, Banquo, dentre outros, são provas suficientes.

Com os fundamentos da arte definidos, é lamentável ver como não houve nenhum avanço nesse quesito durante anos. Na verdade, sou obrigado a omitir todos os assassinatos, sagrados e profanos, que não são relevantes até bem depois da era Cristã. A Grécia, mesmo na época de Péricles, não produziu assassinatos dignos de um mínimo de mérito, e Roma não tinha a originalidade de gênio em qualquer outra arte que se seguiu, onde seu modelo falhou. Na verdade, a língua latina afundou perante a ideia de assassinato. "O homem foi assassinado" — como isso soa em latim? *Interfectus est, interemptus est* — o que simplesmente expressa um homicídio; e assim, a latinidade cristã na Idade Média foi obrigada a apresentar uma nova palavra, que as fracas concepções clássicas nunca atingiram. *Murdratus est*, diz o dialeto sublime do período gótico. Enquanto isso, a escola judaica de

13 N.T.: Tradução livre — Ao se enfurecer, enquanto falavam, golpeou-o no diafragma com uma pedra, que lhe tirou a vida; e, mortalmente pálido, gemeu pela sua alma, que jorrava junto ao sangue. Trecho de *Paraíso perdido*.

assassinato mantinha vivo aquilo que se sabia sobre arte e, gradativamente, o transferiu para o mundo ocidental. Certamente, a escola judaica sempre foi respeitável, mesmo durante o período das trevas, como no caso das apresentações de Hugo de Lincoln, que foi enaltecido por Chaucer na ocasião de outra performance da mesma escola, na qual ele põe as palavras na boca de Lady Abbess.

Retomando, entretanto, um momento da antiguidade clássica, não posso deixar de pensar que Catilina, Clódio e alguns do mesmo grupo seriam artistas de primeira classe; e é uma lástima que o pedantismo de Cícero tenha roubado de seu país a única chance de destaque nessa área. Como objeto de um assassinato, ninguém poderia responder melhor que ele mesmo. Ó, Senhor, como ele teria gritado de pânico se tivesse escutado Cetego sob sua cama. Seria realmente uma distração escutá-lo, e me encontro satisfeito, senhores, por ele preferir o *utile* de se esconder dentro do armário, ou até mesmo em uma cloaca, ao invés do *honestum* de encarar o ousado artista.

Chegando agora à Idade das Trevas (que consideramos precisamente, por excelência, o século X e a época imediatamente anterior e posterior), esse período é naturalmente mais favorável à arte do assassinato, assim como era à arquitetura das igrejas, aos vitrais etc. E assim, ao final do período surgiu uma grande figura em nossa arte, o Velho Homem das Montanhas. Ele era mesmo brilhante e não preciso dizer que a palavra "assassino" proveio dele. Ele era um amador tão interessado que em uma situação em que sua vida corria perigo nas mãos de um assassino favorito, ele estava tão encantado com o talento apresentado que, apesar do fracasso do artista, ele o promoveu a duque no mesmo ato, com transmissão para a linha feminina, e lhe deixou uma pensão por três gerações.

O assassinato é um ramo da arte que requer uma atenção exclusiva e pretendo dedicar uma palestra inteira a isso. Por enquanto, pretendo observar o quão peculiar é o fato de que esse ramo da arte tenha surgido de maneira irregular. Mas desgraça pouca é bobagem. Nossa própria época pode ostentar alguns bons exemplos e, por volta de dois séculos atrás, havia a mais

brilhante constelação de assassinos nessa área. Nem é preciso dizer que me refiro aos cinco trabalhos incríveis: o assassinato de William I de Orange, de Henrique IV da França, do Duque de Buckingham (que se pode encontrar incrivelmente detalhado nas cartas publicadas pelo Sr. Ellis, no Museu Britânico), de Gustavo Adolfo e de Wallenstein. O assassinato do rei da Suécia, a propósito, é questionado por muitos escritores, dentre eles Harte, mas estavam todos errados. Ele foi assassinado; e creio ter sido um feito único por sua excelência, pois ele foi morto em plena luz do dia e em campo de batalha — uma característica original que nunca ocorreu em nenhuma outra obra de arte de que eu possa me recordar. De fato, todos esses assassinatos podem ser estudados com proveito por um especialista no assunto. Todos são exemplares, dos quais se pode dizer:

> *Nocturna versate manu, versate diurna*[14]*;*
> especialmente *nocturna.*

Nesses assassinatos de príncipes e estadistas, não há nada para estimular nossa admiração: mudanças importantes geralmente dependem dessas mortes, e por conta do destaque que recebem, eles são especialmente expostos à mira de qualquer artista que possui o desejo pelo efeito cênico. Mas há uma outra classe de assassinatos, predominante no período anterior ao século XVII, que realmente me surpreende; refiro-me ao assassinato de filósofos. Pois, senhores, é um fato que todo filósofo de respeito dos últimos dois séculos ou foi assassinado ou ao menos esteve muito perto disso. Tanto que se um homem se considera um filósofo e nunca sofreu um atentado à sua vida, tenha certeza que de filósofo não tem nada. E contra a filosofia de Locke, em particular, acredito ser uma objeção incontestável (como se fosse necessário) que mesmo tendo mantido sua garganta intacta por setenta e dois anos, nenhum homem ousara cortá-la. Nos casos dos filósofos não tão conhecidos, que são geralmente interessantes e bem construídos em suas

14 N.T.: "Versai com mão diurna, versai com mão noturna", conselho de Horácio.

circunstâncias, farei uma pequena digressão no assunto para mostrar o meu próprio aprendizado.

O primeiro grande filósofo do século XVII (com a exceção de Galileu) foi Descartes, e qualquer um pode dizer que ele foi tudo, menos assassinado. Mas podemos dizer que foi por pouco. O caso foi o seguinte, como relatado por Baillet em sua obra *Vie de M. Descartes*, tomo 1, páginas 102-3. No ano de 1621, quando Descartes deveria ter aproximadamente vinte e seis anos, ele estava viajando como de costume (já que era agitado como uma hiena) e, chegando em Elba, ou Gluckstadt, ou Hamburgo, embarcou para Friezland Oriental: o que ele foi fazer lá, ninguém nunca soube; e provavelmente ele mesmo deve ter pensado nisso, pois, ao chegar em Embden, decidiu partir de repente para Friezland Ocidental, e como estava impaciente com o atraso, decidiu contratar um barco com alguns marinheiros para navegar. Assim que adentrou no mar, ele fez uma grande descoberta, visto que ele havia se trancado em um covil de assassinos. A tripulação, disse Sr. Baillet, ele logo descobriu ser de *scélérats* — não amadores como nós, senhores, mas profissionais —, cuja ambição no momento era cortar-lhe a garganta. Mas a história é muito agradável para ser abreviada — disponho, assim, as exatas palavras do biógrafo, direto do francês: "O Sr. Descartes não tinha nenhuma companhia além do seu criado, com quem conversava em francês. Os marujos, que o julgaram ser um comerciante estrangeiro em vez de um cavalheiro, concluíram que ele deveria possuir algum dinheiro consigo. Assim, tomaram uma decisão certamente nada vantajosa para o seu bolso. Existe essa diferença, contudo, entre ladrões do mar e ladrões das florestas, em que os últimos podem, sem perigo, poupar a vida de suas vítimas, enquanto os outros não podem colocar o seu passageiro em terra sem correr o perigo de serem presos. A tripulação do Sr. Descartes tomou medidas para evitar qualquer perigo do gênero. Perceberam que ele era um desconhecido distante, sem qualquer contato no país e ninguém se importaria caso ele desaparecesse (*quand il viendrait à manquer*)." Pensem, senhores, nesses miseráveis de Friezland discutindo sobre um filósofo como se fosse um bo-

cado de rum. "O seu temperamento, eles notaram, era tranquilo e paciente; julgando pela gentileza e cortesia com que os tratava, pensaram ser apenas um jovem homem ingênuo e concluíram que tirar sua vida seria uma tarefa fácil. Discutiam o assunto em sua presença sem escrúpulo algum, supondo que ele não entendia qualquer outra língua além da que ele usava para se comunicar com seu criado, e o decreto foi: matá-lo, depois jogá-lo no mar e dividir seus espólios."

Perdoem-me por rir, senhores, mas a verdade é que eu sempre rio quando penso neste caso — duas coisas sobre ele me parecem muito engraçadas. A primeira é o terrível pânico, ou *funk* (como dizem os homens em Eaton), que Descartes deve ter sentido quando escutou todo o plano dramático arquitetado para sua própria morte, funeral, herança e administração dos seus pertences. Mas outra coisa, ainda mais engraçada sobre tudo isso, é que se esses canalhas de Friezland fossem realmente competentes, nós não teríamos a filosofia cartesiana. E como nos viraríamos sem ela, considerando os inúmeros livros produzidos, deixo que qualquer fabricante de baús fale a respeito.

No entanto, continuemos; apesar de todo o seu *funk*, Descartes os encarou e surpreendeu todos aqueles patifes anticartesianos. "Ao perceber", diz o Sr. Baillet, "que tudo aquilo não era uma piada, M. Descartes levantou-se rapidamente, assumiu uma postura severa que aqueles medrosos nunca haviam visto e, dirigindo-se a eles na mesma língua, ameaçou atravessá-los com sua espada caso eles o insultassem novamente". Certamente, senhores, essa teria sido uma honra muito acima dos méritos daqueles covardes insignificantes — serem espetados como cotovias pela espada cartesiana. Logo, fico feliz que Descartes não tenha roubado vítimas da forca executando aquelas ameaças, uma vez que ele provavelmente não atracaria a embarcação no porto depois que tivesse matado toda a tripulação: assim, teria que continuar navegando para sempre no Zuyder Zee, e provavelmente seria confundido por marinheiros como o Holandês Voador voltando para casa. "A atitude de M. Descartes", diz o biógrafo, "teve um efeito mágico sobre

aqueles desgraçados. A consternação imediata atingiu as suas mentes com uma confusão tal que os cegou para a vantagem que tinham, e eles levaram o filósofo ao seu destino pacificamente".

Possivelmente, senhores, vocês podem imaginar que, seguindo o modelo de César dirigindo-se a um pobre barqueiro — *Caesarem vehis et fortunas ejus*[15] —, M. Descartes só precisava ter falado "Imbecis, vocês não podem cortar a minha garganta, pois levam Descartes e sua filosofia" para provavelmente desafiá-los a mostrar o que poderiam fazer de pior. Um imperador alemão teve a mesma noção, quando, ao ser advertido a ficar longe de um canhão, ele respondeu: "Ora, homem! Você já ouviu falar em uma bola de canhão matar um imperador?" Um imperador, eu não sei dizer, mas um filósofo já foi morto por muito menos; e o próximo grande filósofo da Europa foi, sem dúvidas, assassinado. Este foi Espinosa.

Conheço muito bem a opinião pública sobre ele; acredita-se que morreu em seu leito. Talvez, mas ele foi assassinado mesmo assim, e provarei com um livro publicado em Bruxelas, no ano de 1731, intitulado *La vie de Spinosa*, por M. Jean Colerus, com muitas contribuições de uma biografia manuscrita de um de seus amigos. Espinosa morreu em 21 de fevereiro de 1677, tendo então pouco mais de quarenta e quatro anos. Só isso já parece suspeito e M. Jean admite que uma certa expressão na biografia manuscrita poderia justificar esse pensamento: "*que sa mort n'a pas été tout-à-fait naturelle*." Vivendo em um país úmido e de marinheiros como a Holanda, acreditava-se que ele abusava do grogue[16], especialmente do ponche[17], que tinha acabado de ser descoberto. Certamente, ele poderia ter feito isso, mas a verdade é que não o fez. M. Jean o chama de "*extrémement sobre en son*

15 N.T.: Do latim "Transportas César e seu destino".

16 N.T.: Um tipo de bebida alcoólica.

17 Nota do autor: "01 de Junho de 16**75** - Bebi parte de três copos de ponche (uma bebida muito estranha para mim)", disse o reverendo Sr. Henry Teonge, no seu diário publicado posteriormente. Em uma nota dessa passagem, uma referência é feita à obra de Fryer sobre viagens para as Índias Orientais, de 1672, que fala sobre "a enervante bebida chamada *paunch* (que significa "cinco" em hindu), de cinco ingredientes". Assim feita, parece que os médicos a chamavam de diapente; se fosse apenas com quatro, diatessaron. Sem dúvida, foi seu nome evangélico que induziu o uso ao reverendo Sr. Teonge.

boire et en son manger". E apesar de alguns boatos sobre ele consumir o suco da mandrágora (p. 140) e ópio (p. 144), nenhum desses elementos apareceu nas contas do seu farmacêutico. Vivendo assim, em tanta sobriedade, como foi possível que ele morresse de causas naturais aos quarenta e quatro anos? Vejam o relato do biógrafo: "Na manhã de domingo, dia 21 de fevereiro, antes do horário da missa, Espinosa desceu as escadas e conversou com o senhor e a senhora da casa." Neste momento, portanto, umas dez horas de uma manhã de domingo, vê-se que Espinosa estava vivo e muito bem. Mas parece que "ele chamou um médico de Amsterdã, que", diz o biógrafo, "tratarei apenas por suas iniciais, L.M. Este L.M. mobilizou as pessoas da casa a comprarem um velho galo e solicitou que o cozinhassem imediatamente, preparando um caldo para Espinosa tomar ao meio-dia, o que de fato ele fez; e comeu um pouco do velho galo com um bom apetite após o senhor e sua esposa retornarem da igreja".

"Na parte da tarde, L.M. ficou sozinho com Espinosa, quando as pessoas da casa haviam retornado à igreja; na volta, descobriram, com muita surpresa, que Espinosa morrera por volta das três horas na presença de L.M., que retornou para Amsterdã na mesma noite em um barco noturno sem dar a menor atenção ao defunto. Sem dúvida ele estava pronto para se livrar de seus deveres, uma vez que possuía uma moeda e uma pequena quantidade de prata, além de uma faca de punho de prata, e fugiu com a quantia que tinha." Percebe-se, senhores, que o assassinato é evidente e como ocorreu. Foi L.M. que matou Espinosa pelo seu dinheiro. O pobre Espinosa era um inválido, magro e fraco: como não havia sangue, L.M., sem dúvida, o derrubou e o asfixiou com o travesseiro, o homem já meio sufocado pelo almoço infernal. Mas quem foi L.M.? Certamente não podia ser Lindley Murray, pois eu o vi em York em 1825, e também não acho que ele faria isso, pelo menos não a um irmão gramático, pois vocês sabem, senhores, que Espinosa escreveu uma gramática hebraica de grande respeito.

Hobbes, por que ou sob qual princípio, eu nunca pude entender, não foi assassinado. Esse foi um grave descuido dos profissionais do século

XVII, pois ele seria um ótimo alvo em todos os aspectos, exceto pelo fato de que ele era enxuto e magrelo. Posso provar que ele tinha dinheiro e (o que é engraçado) não tinha o direito a resistir, pois, de acordo com ele mesmo, o poder irresistível cria uma espécie elevada por direito, o que torna uma rebelião da mais imoral se recusar a ser assassinado quando uma força competente aparece para matá-lo. Entretanto, senhores, mesmo não tendo sido executado, fico feliz em garantir (de acordo com o próprio) que ele esteve perto de ser assassinado três vezes. A primeira vez foi na primavera de 1640, quando alegava carregar um manuscrito original a favor do rei e contra o Parlamento. Ele nunca poderia ter produzido essa obra inclusive, mas diz, "se Sua Majestade não tivesse acabado com o Parlamento" (em maio), "este manuscrito poria sua vida em perigo". Desfazer o Parlamento, entretanto, não adiantou, pois, em novembro do mesmo ano, o Longo Parlamento se reuniu; e Hobbes, pela segunda vez, com medo de ser morto, fugiu para a França. Isso lembra a loucura de John Dennis, que pensou que Luís XIV nunca faria as pazes com a Rainha Anne, a menos que ele desistisse de sua vingança, e na verdade fugiu da costa por conta disso. Na França, Hobbes conseguiu cuidar de sua garganta muito bem por dez anos; mas ao final daquela época, para reverenciar Cromwell, ele publicou o seu *Leviatã*. O velho covarde começa a temer por si pela terceira vez, pois imaginava que as espadas dos cavaleiros estavam constantemente em sua garganta, recordando os tempos em que serviram aos embaixadores do Parlamento em Haia e Madri. "*Tum*", diz ele, em seu pobre latim na sua biografia,

> *Tum venit in mentem mihi Dorislaus et Ascham;*
> *Tanquam proscripto terror ubique aderat.*[18]

E então fugiu para a Inglaterra. Agora, realmente, é verdade que o homem merecia umas pancadas por escrever *Leviatã* e mais duas ou três por escrever o final de um pentâmetro tão infame como *terror ubique aderat*!

18 N.T.: Do latim "Assim como o terror acompanha o proscrito em todo lugar, então veio à minha mente Dorislaus e Ascham."

Mas nenhum homem acreditava que ele seria digno de nada mais do que umas boas cacetadas. E, na verdade, a história toda não passa de uma vaidade sua. Pois, em uma carta extremamente insultante que escreveu para um "erudito" (Wallis, o matemático), ele dá outra explicação sobre o assunto, e diz (p. 8) que voltou para casa "porque não confiava a sua segurança ao clero francês", insinuando que pudesse ser executado por conta de sua religião, o que seria uma ótima piada — Tom levado à fogueira por causas religiosas.

Vaidade ou não, é certo que, até o fim de sua vida, Hobbes temeu ser assassinado. Isso é comprovado na história que irei lhes contar: não é de um manuscrito, mas (como o Sr. Coleridge diz) é tão bom quanto, pois vem de um livro totalmente esquecido atualmente, *O credo do Sr. Hobbes examinado em uma conferência entre ele e um aluno de Teologia* (publicado cerca de dez anos antes da morte de Hobbes). O livro é anônimo, mas foi escrito por Tenison, o mesmo que, trinta anos depois, ocupou o lugar de Tillotson como Arcebispo de Canterbury. A anedota introdutória é a seguinte: "Um certo teólogo (sem dúvida o próprio Tenison) fazia anualmente uma viagem de um mês para diferentes partes da ilha. Em uma dessas excursões (1670), ele visitou Peak [district] em Derbyshire, em parte como consequência da descrição feita por Hobbes do lugar. Por estar na vizinhança, ele não podia deixar de fazer uma visita a Buxton, e no momento de sua chegada foi feliz o suficiente ao encontrar um grupo de cavaleiros reunidos que desmontavam de seus cavalos em frente à hospedaria, dentre eles um homem alto e magro, ninguém menos que o Sr. Hobbes, que provavelmente vinha de Chatsworth [House]. Conhecendo uma figura tão grandiosa, um turista em busca do pitoresco não poderia deixar de se apresentar como mais um inconveniente. E, felizmente para esse plano, dois dos senhores que acompanhavam o Sr. Hobbes foram repentinamente convocados por um mensageiro; assim, durante sua estada em Buxton, ele teria o *Leviatã* só para ele e a honra de embebedar-se com o filósofo durante a noite. Hobbes pareceu, em um primeiro momento, bem reservado, pois tinha receio de teólogos, mas isso logo passou; ele se

tornou muito sociável e engraçado, e decidiram ir à casa de banhos juntos. Como Tenison se arriscou a desfrutar a piscina com o *Leviatã*[19], eu não posso explicar, mas assim se sucedeu. Eles brincaram como dois golfinhos, ainda que Hobbes fosse velho como os montes, e nos intervalos em que paravam de nadar e mergulhar, eles discutiam sobre muitas coisas relacionadas aos Banhos dos Antigos e à Origem das Fontes. Após uma hora saíram então da banheira, e após se secarem e se vestirem, eles se sentaram e aguardaram uma boa refeição que fazia jus ao valor da hospedagem, planejando refrescar-se como *Deipnosophistae*[20], escolhendo discutir e raciocinar profundamente em vez de beber de tal forma. Mas sua ingênua intenção foi interrompida por uma algazarra que se ouvia de uma briga, em que algumas das pessoas mais rudes da casa haviam se envolvido. O Sr. Hobbes pareceu bem preocupado com isso, ainda que estivesse a uma boa distância das pessoas." E por que ele estava preocupado, senhores? Sem dúvida, imaginam que por um amor benigno e desinteressado por paz e harmonia, digno de um velho filósofo. Mas escutem: "Por um tempo, ele não sossegou, mas disse uma ou duas vezes como que para si mesmo, em um tom baixo e cauteloso, como Sextus Roscius foi assassinado depois do jantar perto dos Banhos Paladinos." De certa maneira, essa é a observação de Cícero em relação a Epicuro, o ateísta: que ele, dentre todos os homens, temia todas essas coisas que desprezava, isto é, a Morte e os Deuses. Simplesmente por estar na hora do jantar e nas redondezas de um estabelecimento de banhos, o Sr. Hobbes deveria ter o mesmo destino de Sextus Roscius. Que lógica havia nisso para alguém, senão para aquele que sonha constantemente com assassinato? Aqui estava o *Leviatã*, não mais temendo as adagas de cavaleiros ingleses ou o clero francês, mas "com medo de sua própria natureza peculiar" em uma briga em uma taverna entre uns rústicos de Derbyshire, a quem a figura de Hobbes, esquelética e parecida

19 N.T.: Brincadeira com o autor, já que o Leviatã, animal que dá título à obra de Hobbes, é um monstro aquático.

20 N.T.: *Deipnosophistae*, obra atribuída a Ateneu de Náucratis, por extensão, pessoa que fala eruditamente à mesa de refeições.

com a de um espantalho que pertencia a um outro século, faria morrerem de medo.

Vocês gostarão de saber que Malebranche foi assassinado. O homem que o matou é bem conhecido: o bispo Berkeley. A história é familiar, ainda que até o momento não tenha sido esclarecida. Berkeley, quando era jovem, foi à Paris e contatou o padre Malabranche. Ele o encontrou cozinhando em seu quarto. Cozinheiros sempre foram uma raça temperamental, autores ainda mais: Malebranche era os dois. Uma briga surgiu, e o velho padre, já esquentado, tornou-se ainda mais — irritações culinárias e metafísicas unidas para perturbar seu fígado; ele foi se deitar e morreu. E assim é a versão popular: "Assim todos os ouvidos da Dinamarca são desrespeitados."[21] O fato é que esse assunto foi abafado em consideração a Berkeley, que (nas palavras do papa) tinha "todas as virtudes abaixo do céu". Além disso, sabia-se que Berkeley, sentindo-se incomodado com o atrevimento do velho francês, o reprimiu, causando assim uma reviravolta: Malebranche caiu no primeiro *round*. Todo o seu orgulho foi arrancado dele, e talvez ele pudesse ter desistido, mas Berkeley estava muito exaltado e insistiu para o velho francês retratar a sua doutrina de Causas Eventuais. A vaidade do homem estava acima disso e ele sucumbiu à impetuosa juventude irlandesa, combinada com a sua própria obstinação absurda.

Leibnitz, sendo superior a Malebranche em todos os aspectos, poderia, com muito mais razão, acreditar que ele mesmo seria assassinado, o que, no entanto, não foi o caso. Acredito que tenha se irritado com esse descaso e se sentido insultado pela segurança na qual passava os seus dias. De nenhuma outra forma posso explicar sua conduta ao final de sua vida, quando decidiu se tornar avarento, acumulando grandes quantias de ouro que guardava em sua própria casa. Isso foi em Viena, onde ele morreu; e há cartas ainda existentes descrevendo a enorme ansiedade que sentia pela integridade de sua garganta. Ainda assim, sua ambição em sofrer pelo menos um atentado era tão grande que ele não renunciava ao perigo. Um recente

21 N.T.: Citação de *Hamlet*, peça de William Shakespeare.

pedagogo inglês, originário de Birmingham, Dr. Parr, tomou um caminho mais egoísta sob as mesmas circunstâncias. Ele havia juntado uma considerável quantia de ouro e prataria, que foi guardada durante um tempo no seu quarto em sua casa paroquial, em Hatton. Mas, ao se encontrar cada vez mais com receio de ser executado, pois sabia que não suportaria (e, de fato, nunca teve uma real pretensão), transferiu tudo para um ferreiro de Hatton, acreditando que a morte de um ferreiro seria mais aceitável para a República do que a de um pedagogo. Entretanto, já tendo eu mesmo presenciado muita discussão sobre o assunto, parece de geral acordo que uma boa ferradura vale cerca de 2 e ¼ sermões do Spital[22].

Pode-se dizer que Leibnitz, mesmo sem ser assassinado, morreu em parte pelo medo que sentia de ser executado e também pela vergonha de não o ter sido. Kant, por outro lado, que não possuía nenhuma ambição nesse sentido, passou muito mais perto de ser assassinado do que qualquer outro homem sobre quem lemos, exceto Descartes. Chega a ser absurdo como a sorte escolhe seus favoritos! O caso é relatado, acredito, em uma biografia anônima desse grande homem. Em prol de sua saúde, Kant impôs sobre si mesmo, uma vez, uma caminhada de seis milhas todos os dias por uma estrada. Esse fato se tornou conhecido por um homem que tinha suas razões particulares para cometer assassinato, e este o esperou no terceiro marco do trecho a partir de Konigsberg, onde o seu "alvo" chegou pontualmente. Apenas por acaso Kant não se tornou um homem morto. Contudo, em termos de "moralidade", aconteceu que o assassino preferiu uma criancinha que avistou brincando na estrada, em vez do velho transcendentalista. Essa criança foi morta e, assim, Kant escapou. Este foi o relato alemão desse assunto, mas minha opinião é que o assassino era um amador, que percebeu o pouco que ganharia pela causa do bom gosto em matar um metafísico velho, árido e desgastado. Não havia espaço para

22 N.T.: De Quincey refere-se aos sermões do Hospital of St. Mary Without Bishopgate, mais conhecido como St. Mary Spital, que ocorrem desde o século 14, com o intuito de levantar fundos para a instituição.

exibições, pois o homem não poderia parecer mais uma múmia quando morto do que já aparentava vivo.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Logo, senhores, eu tracei a conexão entre filosofia e nossa arte até descobrir bruscamente que caminhamos para nossa própria era. Não me darei ao trabalho de descrever essa época diferentemente da anterior, pois, na verdade, não há um caráter distinto. Os séculos XVII e XVIII junto com boa parte do XIX, como já vimos, compõem a era augusta do assassinato. O feito mais refinado do século XVII é, indubitavelmente, o assassinato de Sir Edmundsbury Godfrey, que tem minha total aprovação. Ao mesmo tempo, deve-se observar que a quantidade de assassinatos não era grande naquele século, pelo menos não entre os nossos próprios artistas; o que talvez seja atribuído à demanda por um esclarecido mecenato. *Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones*[23]. Consultando a obra de Grant, *Observations on the Bills of Mortality* (4ª edição, Oxford, 1665), eu descobri que, das 229, 250 pessoas que morreram em Londres durante um período de vinte anos no século XVII, não mais do que 86 foram assassinadas, o equivalente a quatro três décimos por ano. Um pequeno número, senhores, para que se fundasse uma academia; e, certamente, onde a quantidade é tão pequena, temos o direito de supor que a qualidade deve ser de primeira. Talvez sim, mas ainda sou da opinião de que o melhor artista deste século não equivale ao melhor do período seguinte. Por exemplo, por mais louvável que seja o caso do Sir Edmundbury Godfrey (e ninguém pode ser mais justo aos seus méritos do que eu), ainda não posso colocá-lo em posição semelhante ao da Sra. Ruscombe de Bristol, seja por originalidade do *design* ou audácia e variedade de estilo. A morte dessa boa mulher ocorreu no início do reinado de George III — um reinado notoriamente favorável às artes em geral. Ela viveu em College Green com uma única empregada, e nenhuma das duas tinha

23 N.T.: Dos *Epigramas de Marcia*l em latim: "Enquanto houver mecenas, não sentiremos falta de Virgílios".

qualquer pretensão de ser notada pela história, mas assim foram pelo grande artista cujo trabalho relatarei. Uma bela manhã, quando todos em Bristol estavam vivos e ativos, algumas suspeitas surgiram, os vizinhos forçaram a entrada na casa, e encontraram Sra. Ruscombe morta em seu quarto e a empregada morta nas escadas: isso foi ao meio-dia; e, não mais de duas horas antes, ambas, senhora e serva, foram vistas ainda vivas. Se minha memória não falha, isso ocorreu em 1764. Logo, já se passaram uns sessenta anos e o artista permanece desconhecido. As suspeitas posteriores caíram sobre dois impostores — um padeiro e um limpador de chaminés. Mas a posteridade está errada; nenhum artista inexperiente teria uma ideia tão ousada quanto cometer um assassinato ao meio-dia no coração da cidade. Não foi nenhum padeiro dissimulado, senhores, ou limpador de chaminés anônimo que executou esse trabalho, podem ter certeza. Eu sei quem foi. (*Nesse momento, houve um burburinho geral, que rompeu em aplausos, devido aos quais o palestrante enrubesceu e continuou com seriedade*). Pelo amor de Deus, senhores, não me levem a mal, não fui eu quem fez isso. Eu não tenho a vaidade de pensar que eu estaria à altura de qualquer um desses feitos; tenham certeza de que vocês sobrevalorizam os meus pobres talentos. O caso da Sra. Ruscombe foi muito além das minhas poucas habilidades, mas cheguei a saber quem foi o artista por um famoso cirurgião, que auxiliou na dissecação. Esse cavalheiro possuía um museu particular voltado para sua profissão, em que um canto era ocupado por uma estátua de gesso de um homem de boas proporções.

"Isso", disse o cirurgião, "é o molde do conhecido salteador de Lancashire, que escondeu sua verdadeira profissão de seus vizinhos por um tempo colocando meias de lã nas pernas de seu cavalo, assim abafando o ruído que faria ao cavalgar por uma viela conhecida que o levava a seu estábulo. Na época de sua execução por saquear estradas, eu estava estudando sob a supervisão de Cruickshank[24]: o salteador era tão belo que nenhum dinheiro ou esforço foram poupados para que o anatomista pusesse as mãos no cadá-

24 N.T.: William Cruikshank, famoso cirurgião e químico.

ver o mais rápido possível. Pela conivência do subdelegado, ele foi abatido dentro de um prazo legal e imediatamente levado em uma carruagem; assim, quando alcançou a de Cruickshank, ele certamente não estava morto. Um jovem estudante da época teve a honra de lhe dar o *coup de grace* e executar a sentença imposta pela lei". Essa anedota memorável, que parece sugerir que todos os cavaleiros nas salas de dissecação eram amadores em nossa classe, impressionou-me bastante; e eu a estava repetindo um dia para uma senhora de Lancashire, que logo me informou que ela mesma morou na vizinhança do salteador e lembrava muito bem duas situações que, combinadas com a opinião dos vizinhos, atribuíam o crédito do caso da Sra. Ruscombe a ele. Uma era o fato da sua ausência durante uma quinzena no período do assassinato; a outra era que, pouco tempo depois, a vizinhança do salteador foi inundada em dólares — ora, a Sra. Ruscombe era conhecida por ter acumulado uns dois mil nessa moeda. Seja quem for o artista, entretanto, o caso permanece como um monumento duradouro de sua genialidade, pois tamanho era o sentimento de pavor e de poder pela força da visão manifestada por esse assassinato que, até aquele momento, nenhum locatário havia sido encontrado para a casa de Sra. Ruscombe (como me contaram em 1810).

Contudo, enquanto eu elogio o caso ruscombiano, não entendam como se eu estivesse ignorando os tantos outros exemplos de mérito extraordinário espalhados no decorrer desse século. Certos casos, como o da Srta. Bland ou o do capitão Donnellan e Sir Theophilua Bonghton, nunca receberão o meu apoio. Desprezo por esses usuários de veneno, digo eu: eles não podem simplesmente manter o antigo jeito honesto de cortar gargantas, sem apresentar tais abomináveis inovações italianas? Eu considero todos esses casos de envenenamento, comparados ao nosso estilo legítimo, da mesma forma que um trabalho em cera ao lado de uma escultura, ou uma litografia ao lado de um Volpato[25] excepcional. Mas, à parte disso, ainda restam muitas obras de arte excelentes e em puro estilo, do tipo que ninguém deve se envergonhar em produzir, como todo franco *connaisseur* vai admitir. Digo *franco,*

25 N.T.: Giovanni Volpato, escultor italiano.

observem, pois grandes concessões devem ser feitas nesses casos; nenhum artista pode estar certo de conseguir levar a cabo seu plano inicial. Surgirão situações embaraçosas, pessoas não aceitarão ter suas gargantas cortadas tranquilamente. Eles irão correr, irão chutar, irão morder; e, enquanto o pintor de retratos muitas vezes precisa se queixar do excesso de torpor de seu modelo, o artista, em nosso ramo, costuma ser vexado pelo excesso de animosidade. Ao mesmo tempo, embora seja desagradável para o artista, essa tendência, nos assassinatos, de agitar e irritar o sujeito é certamente uma das suas vantagens para o mundo em geral que não podemos ignorar, já que favorece o desenvolvimento de potenciais talentos. Jeremy Taylor observa, com admiração, os incríveis saltos que as pessoas darão sob a influência do medo. Há um exemplo impressionante disso no recente caso dos M'Keands. O garoto pulou a uma altura que nunca conseguirá atingir novamente até o dia de sua morte. Talentos também das mais brilhantes características para surras, aliás, para todos os exercícios ginásticos, foram ocasionalmente desenvolvidos pelo pânico que acompanha nossos artistas; talentos que, de outra forma, estariam enterrados e escondidos sob um barril, tanto de seus proprietários quanto de seus amigos. Lembro-me de uma ilustração interessante desse fato em um caso que escutei na Alemanha.

Cavalgando um dia na vizinhança de Munique, alcancei um renomado amador da nossa sociedade, cujo nome não revelarei. Este cavalheiro me informou que, encontrando-se exausto dos prazeres frígidos (nas palavras dele) do mero amadorismo, ele deixou a Inglaterra e foi para o continente — com o objetivo de praticar um pouco profissionalmente. Desta maneira, ele recorreu à Alemanha, acreditando que a polícia, nesta parte da Europa, era mais pesada e sonolenta do que em outros lugares. Seu *début* como praticante aconteceu em Mannheim; sabendo que sou um companheiro amador, ele falou deliberadamente sobre sua aventura inaugural. "Oposto ao meu terreno", disse ele, "vivia um padeiro: ele era meio avarento e vivia sozinho. Se era pela extensão do seu rosto enfarinhado, não sei — mas o fato era que eu o 'apreciava', e resolvi entrar em atividade cortando-lhe a garganta, que, inclu-

sive, ele sempre trazia raspada — uma moda muito irritante ao meu ver. Percebi que ele costumava fechar as janelas pontualmente às oito da noite. Certa noite, eu o observei enquanto se empenhava na ação; entrei por trás dele, tranquei a porta e, dirigindo-me a ele com grande suavidade, apresentei-lhe a natureza da minha visita, ao mesmo tempo aconselhando-o a não resistir, o que seria mutualmente desagradável. Dito isso, peguei minhas ferramentas e estava me preparando para iniciar a operação. Mas diante desse espetáculo, o padeiro, que parecia sofrer de catalepsia após meu primeiro anúncio, despertou em tremenda agitação. 'Eu *não* serei assassinado!', ele gritava; 'por qual motivo perderei minha preciosa garganta'? 'Qual motivo?', disse eu; 'se por nenhum outro motivo, por este: você põe alume no pão. Mas não importa, com alume ou sem (pois eu estava decidido a evitar qualquer discussão sobre o assunto), saiba que sou um especialista na arte do assassinato — e estou entusiasmado para desenvolver minhas habilidades em cada detalhe; estou atraído pela vasta superfície de sua garganta, da qual estou disposto a me tornar um cliente'. 'É mesmo?', ele disse, 'mas eu vou lhe achar um cliente em outra área'; e ao dizer isso, ele se jogou com uma atitude de boxeador. A ideia de vê-lo lutar me pareceu ridícula. É verdade, um padeiro de Londres se distinguira nos ringues e ficou conhecido pelo título de Mestre dos Rolos; mas ele era jovem e estava em forma: enquanto este homem era um peso-pena descomunal, tinha cinquenta anos e estava totalmente fora de forma. Apesar de tudo isso, porém, e lutando contra mim, um mestre da arte, ele se defendeu tão desesperadamente que, por muitas vezes, temi que ele virasse o jogo; e eu, um amador, fosse assassinado por um padeiro maroto. Que situação! Mentes da razão simpatizarão com minha ansiedade. O quão grave era a situação, você deve entender por isso: pelos primeiros treze *rounds* o padeiro levava vantagem. No décimo-quarto *round*, recebi um soco no olho direito que o fechou; no final, acredito, isso foi a minha salvação: pois a raiva gerada em mim era tão grande que, neste e nos três *rounds* seguintes, derrubei o padeiro no chão.

Décimo-oitavo *round*. O padeiro se aproximou resfolegando e visivelmente cansado. Suas formas geométricas não o ajudaram em nada nos últimos quatro *rounds*. No entanto, ele apresentou certa habilidade ao impedir um soco que eu estava enviando ao seu rosto cadavérico; ao fazer isso, meu pé escorregou e eu caí.

Décimo-nono *round*. Ao analisar o padeiro, fiquei envergonhado de ter tanto trabalho com aquela massa de farinha deforme; e fui para cima violentamente, administrando punições severas. Houve uma luta corpo a corpo; ambos foram ao chão — o padeiro por baixo, dez a três para o amador.

Vigésimo *round*. O padeiro saltou com uma agilidade surpreendente; de fato, ele se movimentava com destreza e lutou incrivelmente, considerando que ele já estava banhado em suor; mas seu brilho já havia se esvaído, e seu jogo era um mero efeito do pânico. Agora era claro que ele não duraria muito tempo. No decorrer deste *round* tentamos a tática de entrelaçar-nos, na qual obtive grande vantagem, e o acertei repetidamente no nariz. Minha razão para tal era o seguinte: seu nariz estava coberto de carbúnculos[26]; e imaginei que deveria irritá-lo ao tomar tais liberdades com o seu nariz, o que realmente aconteceu.

Nos três *rounds* seguintes, o mestre dos rolos cambaleou como uma vaca no gelo. Vendo como as coisas iam, no vigésimo quarto *round* sussurrei algo em seu ouvido, que o levou ao chão como se fosse um tiro. Não foi nada além da minha opinião pessoal sobre o valor venal de sua garganta. Esse pequeno sussurro confidencial o afetou consideravelmente; o próprio suor congelou em seu rosto, e nos dois *rounds* seguintes tudo correu à minha maneira. E quando eu disse *tempo* para o vigésimo sétimo *round*, ele se deitou como um tronco no chão".

"Depois disso", disse eu ao amador, "pode-se presumir que você tenha alcançado o seu objetivo". "Você está certo", ele disse suavemente. "Eu alcancei; e foi uma grande satisfação, sabe, para minha mente, pois isso sig-

26 N.T.: Infecção de pele.

nifica que matei dois coelhos com uma só cajadada" — querendo dizer que tinha espancado o padeiro e o assassinado. Agora, pela minha vida, eu não via dessa maneira; pois, ao contrário, me parecia que ele havia usado duas pedras para matar um pássaro, sendo obrigado a tirar primeiro o seu orgulho com os punhos, e depois com suas ferramentas. Mas isso não importa. A moral da história foi boa, pois mostrou que o surpreendente estímulo para talentos latentes reside em qualquer pessoa em uma perspectiva razoável de ser assassinada. Um padeiro gordo, desajeitado e meio cataléptico de Mannheim havia realmente lutado vinte e seis *rounds* com um renomado boxeador inglês puramente por sua inspiração; tão grandioso foi o gênio natural exaltado e sublimado pela genial presença de seu assassino.

Realmente, senhores, quando se ouve coisas desse tipo, torna-se um dever, talvez, amenizar um pouco a aspereza com a qual a maioria dos homens fala de assassinato. Ao ouvir as pessoas falarem, vocês pensariam que todas as desvantagens e inconveniências estariam em ser assassinado, e que não haveria nenhuma em não sê-lo. Mas homens respeitáveis pensam o contrário. "Certamente", diz Jeremy Taylor, "é um mal temporal menor sucumbir à dureza de uma espada do que à violência de uma febre: e o machado (ele poderia ter acrescentado a marreta de carpinteiro naval e a alavanca) é uma aflição muito menor que uma infecção urinária". Tudo verdade — o bispo fala como um homem sábio e um amador, como ele é; e outro grande filósofo, Marco Aurélio, estava igualmente acima dos preconceitos vulgares sobre este assunto. Ele declara que é "uma das funções mais nobres da razão saber quando é o momento de deixar o mundo ou não" (Livro III, tradução Coller's). Como nenhum tipo de conhecimento é mais raro que esse, certamente este homem deve possuir um caráter filantrópico; ele assume a posição de instruir pessoas nesse ramo gratuitamente, apesar do perigo a si mesmo. Tudo isso, entretanto, exponho apenas como uma especulação para futuros moralistas; declarando, nesse meio tempo, minha própria convicção de que poucos homens cometem assassinato por princípios filantrópicos ou

patrióticos, e repetindo o que já foi mencionado pelo menos uma vez: que, na maioria dos assassinatos, há personalidades incorretas.

No que diz respeito aos assassinatos de Williams, os mais sublimes e completos em excelência já ocorridos, não me permitirei tratar deles incidentalmente. Nada menos que uma palestra inteira, ou mesmo um curso completo de palestras, poderia ser suficiente para expor os méritos desses assassinatos. Mas devo mencionar um fato curioso ligado ao caso, pois me parece insinuar que o brilho daquele gênio ofuscou totalmente os olhos da justiça criminal.

Todos vocês lembram, duvido que não, que os instrumentos com os quais ele executou seu primeiro grande trabalho (o assassinato de Marrs) foram uma marreta de carpinteiro naval e uma faca. Agora a marreta pertence a um velho sueco, um tal de John Petersen, e carrega suas iniciais. Esse instrumento, Williams deixou para trás, na casa dos Marrs, e caiu nas mãos dos magistrados. Agora, senhores, é um fato que a publicação dessa circunstância das iniciais levou à apreensão imediata de Williams, e, se feita anteriormente, haveria evitado seu segundo grande trabalho (o assassinato dos Williamsons), que ocorreu precisamente doze dias depois. Contudo, os magistrados esconderam esse fato do público durante todos os doze dias, até que seu segundo trabalho fosse realizado. Tal feito alcançado, eles fizeram a publicação, sentindo que aparentemente Williams havia feito o suficiente para sua fama e que sua glória estava assegurada acima de qualquer acidente.

Já em relação ao caso do Sr. Thurtell, não sei o que dizer. Naturalmente, tenho toda disposição para estimar o meu predecessor na cadeira desta Sociedade; e eu reconheço que suas palestras eram incontestáveis. Contudo, falando honestamente, eu realmente acho que sua principal performance, como um artista, é superestimada. Admito que eu mesmo fui influenciado pelo entusiasmo geral. Na manhã em que o assassinato foi divulgado em Londres, ocorreu a reunião mais lotada de amadores que eu havia visto desde os dias de Williams; alguns velhos *connaisseurs* que raramente saiam da cama e tinham um jeito rabugento de reclamar e zombar "que nada

se fazia mais" agora mancavam para a nossa sala de reunião: raramente presenciei um momento de tal hilaridade e tal benigna expressão de satisfação geral. Por todos os lados viam-se pessoas apertando as mãos, parabenizando uns aos outros e marcando jantares à noite; e nada era ouvido além dos desafios triunfantes de "Bom, isso vai servir"? "Essa é a coisa certa"? "Você está finalmente satisfeito"? Contudo, ao redor disso, lembro que todos ficamos em silêncio ao escutar o velho e cético amador L. S — *laudator temporis acti*[27] —, que, mancando com sua perna de pau, entrou na sala com sua carranca de sempre e, conforme avançava, continuava a rosnar e gaguejar por todo o percurso: "Nenhuma ideia original por aqui"; "mero plágio"; "um plágio barato das dicas que eu mesmo dei"; "no mais, o estilo dele é tão rígido como o de Albrecht Dürer e tão bruto quanto o de Füssli". Muitos pensaram que isso era pura inveja e sua carranca de sempre, mas confesso que quando o primeiro brilho de entusiasmo diminuiu, percebi que os críticos mais criteriosos concordavam que havia um tipo de *falsetto* no estilo de Thurtell. O fato é que ele era um membro de nossa Sociedade que naturalmente ganhou uma predisposição amigável aos nossos olhares; e o mesmo era universalmente familiar aos *cockneys*[28], que lhe deram, com todo o público de Londres, uma popularidade temporária que suas pretensões não eram capazes de suportar, pois *Opiniunum commenta delet dies, naturae judicia confirmat*[29]. Havia, porém, um trabalho inacabado de Thurtell para o assassinato de um homem com um par de halteres que admiro bastante; foi um simples esboço que ele nunca completou, mas, para mim, parecia ser superior à sua maior obra em todos os sentidos. Lembro-me de que muitos amadores lamentaram que esse esboço tivesse ficado inacabado, mas não posso concordar com eles, pois os fragmentos e os traços ousados de artistas originais muitas vezes têm uma felicidade sobre si que pode vir a desaparecer ao acrescentar os detalhes.

27 N.T.: Do latim "encomiasta do tempo passado".

28 N.T.: Habitantes da área do East End de Londres.

29 N.T.: Do latim "O tempo apaga os comentários de opinião, mas confirma os julgamentos da natureza".

O caso de M'Keands, considero ser muito além da célebre performance de Thurtell — na verdade, superior a qualquer elogio, sustentando essa relação com os trabalhos imortais de Williams, similar à maneira como a *Eneida* está para a *Ilíada*.

Entretanto, agora é o momento para dizer algumas palavras sobre os princípios do assassinato, não com o intuito de regulamentar a sua prática, e sim o seu julgamento: quanto às senhoras de idade e à multidão de leitores de jornais, estes estão satisfeitos com qualquer coisa, desde que seja sangrento o suficiente. Mas a mente prudente requer algo mais. Primeiro, vamos falar sobre o tipo de pessoa que se encaixa no objetivo do assassino; segundo, sobre o lugar apropriado; e terceiro, sobre o momento oportuno e outras pequenas circunstâncias.

Quanto à pessoa, suponho que deva ser um homem bom, porque, se não for, existe a possibilidade de ele mesmo cometer um assassinato a qualquer tempo; e essas brigas de "diamante corta diamante", ainda que sejam suficientemente agradáveis quando não há nada melhor a se fazer, não são o que um crítico deve permitir serem chamadas de assassinatos. Eu poderia mencionar algumas pessoas (sem nomes) que foram assassinadas por outras em uma rua escura, e até então tudo parecia correto; contudo, analisando melhor, o público tornou-se consciente de que a própria pessoa executada planejava, ela própria, roubar o assassino, no mínimo, e possivelmente matá-lo se fosse forte o suficiente. Sempre que este é o caso, ou se pensa ser, digam adeus a todos os efeitos genuínos da arte. Pois o produto final de um assassinato considerado uma bela arte é precisamente o mesmo da Tragédia na concepção aristotélica, isto é, "purificar o coração através da compaixão e do terror". Agora, o terror pode até estar presente, mas como haverá compaixão em um tigre destruído por outro?

Também é evidente que a pessoa escolhida não deve ser uma figura pública. Por exemplo, nenhum artista prudente teria tentado assassinar Abraham Newland. Pois o caso era o seguinte: todo mundo lia muitas coisas sobre Abraham Newland, mas poucas pessoas já o haviam visto, tanto que

alguns acreditavam que ele seria apenas uma ideia abstrata. Lembro-me de que uma vez, quando mencionei que tinha jantado em um café na companhia de Abraham Newland, todos me olharam com escárnio, como se eu estivesse fingindo jogar bilhar com Prester John, ou ter um duelo com o papa. E, a propósito, o papa seria uma pessoa muito inadequada para matar, pois ele possui uma potencial onipresença como Pai da cristandade, e, como o cuco, é muitas vezes falado, mas quase nunca visto; e suspeito que a maioria das pessoas o concebam como uma ideia abstrata também. Enquanto, certamente, com uma figura pública que tenha o costume de oferecer jantares "com todos os pratos da estação", o caso é bem diferente: todos ficam satisfeitos porque *ela* não é uma ideia abstrata e, assim, não pode haver qualquer inconveniência em assassiná-la; entretanto, sua morte se encaixaria em uma categoria de assassinatos de que ainda não tratei.

Terceiro, a vítima deve estar em bom estado de saúde, pois seria algo extremamente cruel matar uma pessoa já doente, que geralmente não poderia suportar a situação. Sendo assim, nenhum *cockney* acima de vinte e cinco anos deve ser escolhido, já que após essa idade ele, com certeza, deve sofrer com indigestões. Ou ao menos, se o homem for caçar em uma toca, ele deve matar um casal de uma vez. Se os homens escolhidos forem marinheiros, ele certamente irá pensar que é seu dever, pela antiga equação, matar dezoito. E aqui, dando uma atenção especial ao conforto dos enfermos, vocês observarão o efeito usual que uma obra de arte tem em suavizar e refinar os sentidos. O mundo em geral, senhores, é muito sanguinário, e tudo que as pessoas esperam de um assassino é um abundante derramamento de sangue; uma performance bem escandalosa é o suficiente para elas. Contudo, os conhecedores esclarecidos têm seus gostos mais apurados; e, da nossa arte entre todas as outras artes liberais cultivadas, o resultado é: melhorar e humanizar o coração. Tão verdadeira é esta afirmação que:

Ingenuas didicisse fideliter artes.
Emollit mores, nec sinit esse feros.[30]

30 N.T.: Do latim "Um estudo digno das artes liberais refina o comportamento e corrige a

Um amigo filosófico, muito conhecido por sua filantropia e bondade, sugere que a pessoa escolhida deve possuir uma família com crianças pequenas totalmente dependentes dos seus esforços, como forma de aprofundar o *pathos*. E, sem dúvidas, essa é uma precaução sensata. Entretanto, eu não insistiria tanto nesta condição. Bom gosto severo exige isso, mas desde que o homem seja inofensivo no que tange à moral e à saúde, eu não seria tão rigoroso com uma restrição que pode causar a redução da esfera do artista.

Isso no que diz respeito à vítima. Já à oportunidade, lugar e ferramentas, tenho muitas coisas a dizer, apesar de não ter o tempo necessário no momento. O bom senso do praticante o conduz à escolha da madrugada e da privacidade. Porém, não faltam casos em que essa regra foi abandonada com excelência em seu efeito. Em relação ao momento, o caso de Sra. Ruscombe é uma bela exceção que já mencionei; e tratando tanto do tempo quanto do espaço, existe uma bela exceção nos Anais de Edimburgo (ano 1805), conhecida por todas as crianças da cidade, mas que foi estranhamente roubada da sua devida fama entre ingleses amadores. O caso ao qual me refiro é o do carregador de um banco que foi assassinado enquanto carregava uma bolsa com dinheiro à luz do dia, quando virava na *High Street*, uma das ruas mais movimentadas da Europa; e o assassino não foi descoberto até hoje.

Sedfugit intereae, fisgit irreparabile tempus,
Singula dum capti circumvectamur amore[31].

E agora, senhores, em conclusão, permitam-me negar seriamente quaisquer pretensões de minha parte como uma figura profissional. Eu nunca cometi um assassinato em minha vida, exceto em 1801, no corpo de um gato, e a forma como ocorreu foi totalmente diferente da minha intenção. Meu objetivo, admito, era uma morte pura. "*Semper ego auditor tan-*

aspereza".

31 N.T.: Do latim "Mas enquanto isso ele foge: o tempo foge de modo irrecuperável, enquanto nós nos perdemos correndo atrás de trivialidades".

tum"?, disse eu, "*nunquamne reponam*"?[32] E eu desci as escadas à procura do bichano à uma hora da manhã em uma noite escura, com o "ânimo" e com um olhar diabólico para matar. Mas quando o encontrei, ele estava roubando pão e outras coisas da despensa. E isso gerou uma reviravolta no caso; em uma época de escassez geral, quando até mesmo cristãos se alimentavam apenas de pão de batata, pão de arroz e esse tipo de coisas, aquilo era a mais pura traição de um gato por estar desperdiçando um bom pão como ele estava fazendo. Matar o animal acabou se tornando uma tarefa patriótica; enquanto eu o levantava e sacudia um pedaço de ferro cintilante, imaginei-me surgindo como Brutus, radiante entre uma multidão de patriotas, e, quando eu o apunhalava, eu:

> *(C)alled aloud on Tully's name,*
> *And bade the father of his country hail!*[33]

Desde então, as ilusões que eu possa ter vivenciado de ameaçar a vida de uma velha ovelha, galinha antiquada e até um pequeno cervo estão trancadas entre os segredos do meu peito, mas para o departamento superior da arte, eu confesso ser totalmente inapto. Minha ambição não chega tão alto. Não, senhores, nas palavras de Horácio,

> *Fungar vice cotis, acutum*
> *Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi.*[34]

32 N.T.: Do latim "Serei eu apenas um ouvinte para sempre"?

33 N.T.: Tradução livre - Gritei o nome de Túlio e saudei o pai de seu país.

34 N.T.: Do latim "Farei da própria pedra de amolar o método de transformar o ferro agudo, capaz de cortar por si mesmo."

COLABORADORES

Alexandre Ferreira é Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN–FFP/UERJ), especialista em Estudos Literários pela Faculdade de Formação de Professores (FFP –UERJ/2018) e Graduado em Letras – Português/Inglês pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Tem como foco de pesquisa o surgimento e alocação do romance de detetives dentro da literatura brasileira no período de 1890-1930. É professor de Língua Inglesa na Rede Estadual de Educação Básica e na Prefeitura Municipal de Maricá.

e-mail: alexamaral1989@gmail.com

Carla Portilho é Doutora em Letras – Literatura Comparada (2009), Mestre em Letras – Estudos de Literatura (2004) e Especialista em Literaturas de Língua Inglesa (2000) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua na linha de pesquisa Literatura, História e Cultura do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF, orientando mestrado e doutorado. É autora do livro As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana como tática de resistência (2016). Seus principais temas de interesse são narrativas criminais e detetivescas, estudos culturais, estudos americanos, contra-escrituras e memória.

e-mail: carla_portilho@id.uff.br

Isabela Lopes é doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Literaturas Estrangeiras Modernas (UFF) e formada em Letras - Português/Inglês (UFF). Faz parte do grupo de pesquisa "Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" (CNPq) e atualmente pesquisa personagens detetivescos na literatura brasileira em comparação com detetives icônicos de literatura de língua inglesa.

e-mail: isabeladblopes@gmail.com

Juliana Meanda é doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e integrante do Grupo de Pesquisa "Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" (CNPq). É mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma universidade, período em que foi bolsista CAPES. Possui especialização em Língua Inglesa pela PUC-Rio e graduação em Letras Português/Inglês. Atualmente, pesquisa a literatura feminina chicana.

e-mail: julianameanda@id.uff.br

Leonardo Nahoum é doutor em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense, mestre em estudos literários, jornalista e professor de Literaturas e(m) Língua Portuguesa. Autor dos volumes Livros de bolso infantis em plena ditadura militar (AVEC, 2021) e Histórias de Detetive para Crianças (Eduff, 2017), da Enciclopédia do Rock Progressivo (Rock Symphony, 2005) e de Tagmar (primeiro role-playing game brasileiro; GSA, 1991), dedica-se a pesquisas no campo da literatura popular brasileira e da ficção infantojuvenil de massa, com foco em escritores como Carlos Figueiredo, Ganymédes José e Hélio do Soveral.

e-mail: leonahoum@gmail.com

Marcela Miller é Doutoranda em Letras – Literatura Comparada, Mestre em Literatura Brasileira e graduada em História pela Universidade Federal Fluminense. Atuou como tradutora, preparadora de originais, copidesque e revisora, assim como assistente editorial. Seus temas de interesse são literatura de viagem e ficção criminal, com foco na ideologia pertinente a essas formas de escrita.

e-mail: marcela.miller.litbra@gmail.com

Pedro Sasse é Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Literatura, História e Cultura, e membro dos Grupos de Pesquisa: "Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" (CNPq), "Estudos do Gótico" (CNPq) e "Interferências: literatura e ciência" (CNPq). Atualmente, faz estágio pós-doutoral na UFF sob orientação da Prof.ª Dr.ª Carla Portilho (UFF), com projeto intitulado "A estrutura da narrativa criminal".

e-mail pedro_sasse@hotmail.com

Vanessa Cianconi é professora de Literatura Norte-Americana na UERJ, campus Maracanã. Doutora em Literatura Comparada pela UFF com período sanduíche na University of Pittsburgh no Departamento de Teatro, sob co-orientação do Prof. dr. Bruce McConachie, mestre em Literatura Comparada pela UFRJ e Especialista em Literaturas de Língua Inglesa pela UFF. Possui mais de 15 anos de experiência no ensino de línguas, educação bilíngüe e literaturas. É membro pesquisador dos grupos (CNPq) "Estéticas de Fim-de-Século" e "Habitando Modernidades: (crise da) memória, hierarquias opressivas e utopias possíveis". Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura de Língua Inglesa e Teatro Contemporâneo, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, história, fantasmagoria, crime, política, teatro político e cultura estadunidenses. Participou, com bolsa de estudos, da The Mellon School of Theater and Performance Research na Universidade de Harvard em 2012.

e-mail: vcianconi@gmail.com

Copyright © 2020 - Dos autores

Editora HUGIN+MUNIN
em parceria com
ACASO CULTURAL

Coordenação:
Marcela Miller

Conselho editorial:
Catarina Amaral
Marcela Miller
Pedro Sasse

Projeto gráfico e capa:
Pedro Sasse

Revisão:
Ana Carla de Lemos

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Ananda Machado (UFRR)
André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)
Anita Moraes (UFF)
Julio França (UERJ)
Marcelo Diniz (UFRJ)
Marcio Markendorf (UFSC)
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Stefania Chiarelli (UFF)
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Primeiras pistas [livro eletrônico] : as origens críticas da narrativa criminal / organização Carla Portilho, Marcela Miller, Pedro Sasse. -- 1. ed. -- Niterói, RJ : Hugin Munin, 2021.

ISBN 978-65-993357-2-3

1. Análise de textos 2. Crítica literária 3. Literatura - História e crítica 4. Narrativa (Retórica) 5. Narrativa criminal I. Portilho, Carla. II. Miller, Marcela. III. Sasse, Pedro.

21-57036 CDD-801.95

Índices para catálogo sistemático:
1. Narrativa : Análise estrutural : Teoria literária
801.95
Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Este livro foi produzido com recursos captados pelo edital Nº 02/2020 do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (GLE) da Universidade Federal Fluminense.

Hugin+Munin Soluções Inteligentes Ltda.
CNPJ 21.037.229/0001-70
huginmuninbrasil.com