

# POLICIAL

A Grande Literatura Menor



José Xavier Ezequiel, 2010

# POLICIAL



## A Grande Literatura Menor



Sumários desenvolvidos em sete fascículos  
e alguns apêndices avulsos.

José Xavier Ezequiel, 2010



## Índice



· 1 ·

**Policial, a Grande Literatura Menor  
seguido da Verdadeira Nomenclatura do Género.**  
pág. 7

· 2 ·

**O Género Policial Lato Sensu: origens e conceito.**  
pág. 13

· 3 ·

**Os Subgéneros: razão de ordem; o Dedutivo.  
Regras de tabuleiro de S. S. Van Dine.**  
pág. 18

· 4 ·

**Os Subgéneros: Negro de Detective,  
de Gangsters e Caper Story. Sexy Blood Story.  
Policial baseado em factos reais.**  
pág. 23

· 5 ·

**Os Subgéneros: o Policial Psicológico em geral  
e de Serial Killer em particular.**  
pág. 32

· 6 ·

**Os Casos de Fronteira Terror e Espionagem;  
os Pseudo-subgéneros Histórico e Literário.**  
pág. 38

· 7 ·

**O Estranho Caso do Policial Português.**  
pág. 46



## Policial, a Grande Literatura Menor



Apesar de profundamente enraizada na cultura popular, ou até talvez por isso mesmo, a literatura policial sempre foi, muito injustamente, considerada menor. É evidente que a sua remota origem no romance gótico inglês, que depois evoluiu para a edição em folhas avulsas (*blue books*, em Inglaterra, *literatura de cordel*, em Portugal), ou em longos folhetins nos jornais, não lhe garante, à partida, uma grande aparência de seriedade. Ainda por cima, a evolução do género como indústria de massas levou a que os seus autores, bons e maus, inovadores ou copiões, geniais ou simples artesãos esforçados,

Humphrey Bogart em *Maltese Falcon* / *Relíquia Macabra* de John Huston que, oficialmente, inaugurou a era do film noir em 1941. Da relação simbiótica entre o policial negro e o cinema. (vide, [www.e-zekiel.biz](http://www.e-zekiel.biz) / Kinografias / Film Noir).



fossem sempre publicados, primeiro em revistas de duvidosa qualidade gráfica, depois em modesto formato de bolso. Em boa verdade, não é preciso concordar em geral com o autor da teoria do *fetichismo da mercadoria*, Karl Marx, para perceber o preconceito de leitores, críticos e até mesmo de alguns autores do género — se, na lógica do mercado, a embalagem deve reflectir a relação qualidade/preço do produto, então um livro barato, impresso em mau papel, com capa mole e ilustrações amiúde pouco recomendáveis, não pode nunca ser um livro sério.

Se aos leitores e aos críticos, uns e outros mal informados, se pode desculpar o engano, já a mesma atenuante parece não caber aos autores que, produzindo policiais, contribuíram para a má fama do género, uns apenas por escreverem realmente mal, outros por falta de coragem de enfrentar o *establishment*.

Connan Doyle, um dos pioneiros do género, considerava o seu *Sherlock Holmes* irrelevante no conjunto da sua multifacetada obra. Apenas continuava a recriá-lo porque era imensamente popular e isso lhe trazia boa fortuna.

Fernando Pessoa, que dedicou tempo significativo da sua curta vida a criar *Abílio Fernandes Quaresma*, *Decifrador*, médico sem clínica, alcoólico e fumador compulsivo, que ajudava a polícia a resolver *mysteriosos* crimes na Lisboa do princípio do século XX, deixou a seguinte nota nas suas páginas íntimas: *talvez seja para os senhores como que causa de pasmo, não o eu ter estes por meus autores predilectos e de quarto de cama* (Conan Doyle, Wills Crofts, Arthur Morrison, etc.), *mas o eu confessar que assim os tenho*.

Georges Simenon, certamente o autor mais prolífero do século XX (e, atrevo-me, de todos os outros séculos), distinguia a sua vastíssima obra entre *roman policier* e *roman-roman*. Ainda está por apurar em que secção incluía *O Homem Que Via Passar Os Comboios* (1938), sendo

certo que ninguém, por mais provas que consiga forjar, o consegue excluir do género policial.

Jorge Luís Borges, apesar de grande e assumido amante do género, não deixou de se resguardar com Bioy Casares atrás do pseudónimo Bustos Domecq para, a quatro mãos, criarem *Isidro Parodi*, um cavalheiro injustamente encarcerado que resolve os crimes a partir da sua cela, com a ajuda exterior do empenhado *Molinari*.

Depois chegou Todorov, um dos mais reputados teóricos das letras, que tentou dar a facada mortal, classificando a literatura policial de *menor* ou até mesmo de *para-literatura*, seja lá o que isso possa ser. Dogma, ignorante como todos os dogmas, em que tem sido secundado por acólitos como Thomas Narcejac (*Une Machine à Lire*, 1975), bem como pela maioria dos nossos críticos mais bem avençados.

As razões deste prolongado preconceito parecem residir, não apenas nas suas origens populares, mas no facto do género se socorrer, nos seus melhores momentos, da vida e da linguagem comuns. E, já se sabe, para as sofridas vestais da alta cultura a literatura tem que debruçar-se sobre temas imanentes, socorrer-se de uma gramática e pontuação arriscadas, e de um léxico que o pobre leitor médio terá que penosamente pesquisar nos dicionários. E se o leitor médio tirar prazer do simples acto da leitura, então isso é apenas divertimento, nunca literatura séria (ou *pura e dura*, como certos críticos têm o mau hábito de nomear a coisa). Para não dizer mais, parece-me que se trata de uma visão deturpada e até reveladora de uma deslocada sobrançeria intelectual. Primeiro, porque não haverá nunca tema mais rico na literatura que a vida real propriamente dita — aliás, uma das mais preciosas conquistas da modernidade. Segundo, porque as grandes tiradas literárias não asseguram nunca grandes livros. E, quando o fazem, poucas vezes é pela densidade do seu conteúdo, antes pela sua monumentalidade tipográfica



(*magister* Borges *dixit*, a propósito do *Ulisses* de Joyce).

Em resumo. É discutível que se possa dividir a literatura em géneros. Não é que não existam, factualmente, e como tal devam ser analisados. No



Eugène François Vidocq (1775-1857), o criador da polícia criminal moderna, por Achille Devéria.

entanto, essa divisão tem sobretudo uma dinâmica industrial, i.e. de mercado, embora não corresponda as mais das vezes a um conteúdo, um estilo, uma técnica narrativa ou uma linguagem uniformemente determináveis. Porém, se é muito discutível arrumar a literatura em prateleiras, há que dizer que, para todos os efeitos, não há prateleiras menores. Embora existam livros menores, e muitos, em todos os géneros.

Apêndice:

### A Verdadeira Nomenclatura do Género Policial

Em Portugal, e nos países latinos em geral, este género leva o nome de policial. A designação, parecendo inócua, encerra grandes dificuldades práticas, a saber.

No policial dedutivo, sempre bem comportadinho e cheio de boas intenções, os polícias são usualmente tratados abaixo de pateta. Quem resolve o crime é o detective amador sobredotado e ao pobre polícia

cabe a glória da redacção do auto de notícia.

No policial negro, ou é um detective profissional que faz o trabalho e à polícia fica apenas a função de homologar a detenção, ou então é um cuidadoso assaltante que acaba morto pelos seus pares durante a discussão do saque. E, se a polícia aparece, ou é corrupta ou serve apenas para apanhar o simpático ladrão.

No policial psicológico, então, a anarquia moral vai ao ponto do autor nos empurrar para o lado do melancólico criminoso, ficando até angustiados por saber que, mais página menos página, o nosso anti-herói vai ser apanhado. Neste subgénero específico a polícia, como diz o povo, só aparece quando não é precisa. Ou, então, anda lá ao longe, com tanto relevo para a narrativa como a chegada das andorinhas na Primavera ou o inefável começo das gripes no Outono.

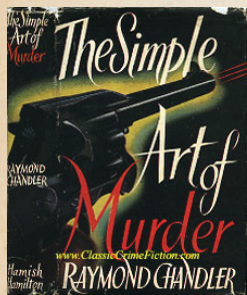
Com as únicas excepções relevantes para o hoje menos conhecido *Inspector French* de Wills Crofts (1924) e o ainda popular *Comissário Maigret* de Simenon (1931), apenas muito recentemente as polícias criminais começaram a ser tratadas como heroínas em vistosas, electrizantes e muito científicas séries de TV. No que é um regresso às origens, já que a personagem principal de Féval e de Gaboriau, em folhetins que duraram mais de uma década, era inspirada no célebre Eugène François Vidocq, ex-ladrão, fundador da Sûreté e, por extenso, de todas as polícias criminais do mundo. E ainda fundador, depois de reformado compulsivamente, do conceito de segurança privada, mais tarde desenvolvido à escala industrial pela americana Pinkerton.

Por isso, chamar a estes livros policiais, livros onde os polícias têm sido tão maltratados, pode até parecer um exercício de humor negro. Talvez cientes deste problema, os franceses inventaram o termo *polar*, aglutinação fonética, em *argot* de lei (ou em *verlan* fora-da-lei) de *policier noire*. Inicialmente usado para designar o policial negro em particular,



serve hoje para designar todo o gênero. Em Itália, sábia solução, ele é designado por *giallo*, nome absolutamente neutro que apenas anuncia a cor de capa predominante nas edições do gênero.

### Leituras:

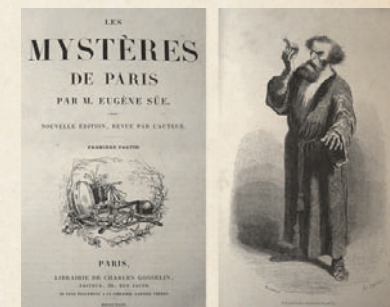


- *Do Assassínio Como Uma das Belas Artes* (conferência), Thomas De Quincey, 1827.
- *Le Roman Experimental* (ensaio), Émile Zola, 1880.
- *The Simple Art of Murder* (ensaio), Raymond Chandler, 1946.

Já nos países anglo-saxónicos este problema não se põe. O primeiro dedutivo era, em Inglaterra, catalogado de *mystery story*. Os nortamericanos têm-lhe chamado, não indistintamente, mas com fronteiras indefiníveis, *detective stories*, *hard boiled*, *pulp fiction*, *thriller*, *crime fiction*, etc. De todas, *crime fiction* talvez seja a mais adequada. Em nortamericano, é claro. Mas em português europeu é o que assim continuará — literatura policial. Para o maior e para o menor.

## • 2 •

## O Gênero Policial Lato Sensu



### 2.1. Origens

O industrioso Jorge Luís Borges afirmava (*Otras Inquisiciones*, 1960) que o policial foi inventado por Edgar Allan Poe com o conto *Os Crimes da*

*Rua Morgue* em 1841. É sempre arriscado refutar o inegável argentino, mas acontece que talvez as provas do crime de Poe, por assim dizer, não sejam de todo conclusivas, antes fruto da necessidade de encontrar um único criminoso, mesmo que, para tanto, nos fiquemos apenas pelas circunstâncias probatórias.

É certo que, como fenómeno industrial (pelo menos em formato de livro), foi Conan Doyle quem, com *Um Estudo em Vermelho* (1886), criou o fenómeno de vendas *Sherlock Holmes*. Sendo ainda certo que

*Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, originalmente saído em folhetim dominical no *Journal des Débats* entre 1842-43.



Doyle assumiu ter basicamente copiado o *Auguste Dupin* de Poe, então este seria o autor moral do fenómeno.

Contudo, nada aparece assim do pé para a mão. Talvez as origens remotas se possam encontrar na famosa vigarice literária de Horace Walpole que, em 1794, deu origem ao Gótico (*The Castle of Otranto, a Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto. Manuscrito esse supostamente escrito em 1529*). Com o Gótico veio a proliferação do romance popular, o *raüberroman* alemão, o *capa-e-espada* francês e, sobretudo, o advento dos *mysterios*, em populosos folhetins de jornal, pela mão de Süe, Terrail, Féval ou Gaboriau. Parece bem mais por aí que se devem buscar os culpados. Aí e na crescente urbanização da sociedade industrial, a partir de cuja vivência concentracionária se gera uma cultura de violência e crime, que todos os dias povoava, exactamente como hoje, as páginas dos principais jornais.

## 2.2. Conceito

À partida parece fácil isolar um critério definidor para o conceito — literatura policial. Todos, intuitivamente, temos uma ideia do que ele é, pelo menos na sua versão inicial, ou seja, no policial dito dedutivo: o tema é um crime, envolto em mistério; as personagens variam e o cenário muda com as épocas, mas a estrutura narrativa tende a servir-se abundantemente de um enredo baseado no *suspense*, intriga engenhosamente ocultada até ao climax final — a solução do crime — quem, como e porquê. Para usar a linguagem do ramo, vamos lá analisar as provas.

### 2.2.1. O Crime

Varia muito no tipo e na gravidade, mas o homicídio é, estatisticamente, o crime mais usual na ficção deste modelo. Contudo, não é um tema exclusivo do género policial. Já na literatura gótica, e no seu prolongamento romântico, o que mais havia eram crimes: dos senhores feudais, dos carrascos da Santa Inquisição, do poder absoluto do *ancien régime*, etc. O que não havia, ainda, era uma máquina de justiça capaz de perseguir os criminosos. Normalmente obtinha-se uma confissão pela tortura, ou através de testemunhos orais, muitas vezes coreografados, e o criminoso, mesmo inocente, era condenado à decapitação, à forca ou à fogueira. Só a partir dos finais do século XVIII (vejam-se Pina Manique em Portugal e, sobretudo, Eugène François Vidocq em França) começa a existir uma entidade a que podemos chamar polícia. Depois do primado — *Os homens nascem e são livres e iguais em direitos* — inscrito na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* da Revolução Francesa, mal feito fora que não se comesasse a tentar fazer alguma justiça.

No policial há, digamos, várias formas de lidar com o tema: crime versus solução, crime versus castigo e até, nomeadamente nas variantes mais tardias, há situações em que o crime compensa. Depende muito da época e do enquadramento, não apenas social, económico e político, mas também moral.

### 2.2.2. O Mistério

Também não é um recurso exclusivo do policial. Em livros de amor, cóbois, guerra, ficção científica, para me socorrer dos género mais populares, também pode haver mistério, embora ele possa não ser a base da história, antes um recurso lateral para dar mais tempêro ao enredo. Nos livros de terror, género derivado do gótico inglês, onde o policial



tem as suas origens remotas, poderá haver mistérios ainda mais complexos que no policial. A grande diferença reside no facto de, no policial, o mistério se situar no domínio do racional. E, isso, faz toda a diferença.

### 2.2.3. As Personagens, o Cenário e a Acção

Ele há personagens para todos o gostos: no dedutivo há detectives amadores sobredotados e polícias mancos de raciocínio, as mais das vezes a roçar a idiotia; no policial negro há detectives profissionais, jornalistas de investigação, advogados voluntariosos, assaltantes de bancos e também polícias, aqui mais eficientes, embora corruptos ou roídos por indistintas angústias existenciais; no policial de cariz psicológico há mesmo de tudo, desde cidadãos anónimos, criminosos vulgares, psicopatas geniais, *serial killers* com muitas leituras bíblicas na consciência, até aos novos heróis policiais munidos de conhecimentos de largo espectro científico.

O cenário varia muito de época para época e de caso para caso. No dedutivo tendia a centra-se no universo fechado dos salões vitorianos. Com o advento do negro, passa para as ruas do submundo e para as estradas das fugas em alta velocidade. E, no psicológico, fixa-se na cabeça das personagens e nos seus fantasmas interiores.

Quanto ao ritmo da acção depende sempre do estilo do narrador, das modas da época e do tipo de criminalidade envolvida.

Em todo o caso, nenhuma destas características é absolutamente distintiva do policial. As mesmas personagens, o mesmo cenário e a mesma técnica narrativa também podem servir para, por exemplo, fazer um belo romance de amor ou um intrincado romance de terror. Tudo depende do ângulo com que o autor quis construir a intriga, ou até como foi classificado pelo editor para efeitos de colocação na prateleira.

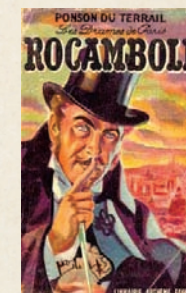
### 2.2.4. O Suspense

É geralmente tida como uma grande característica do género policial. E é-o, pelo menos na maioria das vezes. Sendo contudo certo que é muito mais relevante no primeiro policial dedutivo, onde só no fim se revela o criminoso. Nas variações posteriores há livros onde a história é revelada ao leitor desde o início e o *suspense* reside, não na descoberta do mistério, mas se o criminoso é ou não bem sucedido, por exemplo. Ainda assim, mesmo este *suspense* arredondado não é exclusivo do género. Para mal dos nossos muitos pecados, uma penosa telenovela brasileira faz questão em manter o *suspense* até ao casamento final.

### 2.3. Conclusão, até melhor opinião

Dito isto, parece que o policial não dispõe de um critério suficientemente forte para o definir como conceito face aos géneros de fronteira. Há que cruzar vários destes elementos, ou critérios: crime, personagem-tipo, cenário, intriga baseada no mistério e no *suspense*, etc. Ainda assim, parece-me que o CRIME se pode pôr à cabeça desses diversos critérios parcelares. Resida o ângulo narrativo na busca da sua solução, nos contornos mais ou menos complexos da sua elaboração, ou até na tentativa da sua justificação moral, uma coisa é certa — há sempre um crime em cada história policial.

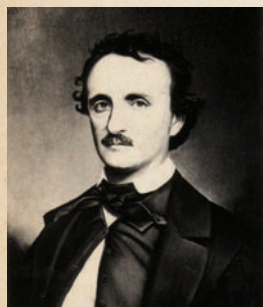
#### Leituras:



- **Les Mystères de Paris** (folhetim in *Journal des Débats*, 1842-43), Eugène Süe.
- **Rocambole, Les Drames de Paris** (folhetim in *La Patrie*, 1857-70), Ponson du Terrail.
- **Les Habits Noirs** (folhetim in *Le Constitutionnel*, 1863-75), Paul Féval.
- **L'Affair Lerouge** (folhetim in *Le Pays*, 1863), Émile Gaboriau.



## Os subgêneros: razão de ordem; o Policial Dedutivo



O americano Edgar Allan Poe foi o criador involuntário do primeiro cânone com o seu génio dedutivo, curiosamente francês, *Arsène Dupin*. Émile Gaboriau tinha-o em mente quando criou o verosímil *Monsieur Lecoq*. Conan Doyle limitou-se a glosá-lo com o fantasioso *Sherlock Holmes*.

### 3.1. Razão de ordem

Na verdade existem apenas três subgêneros, possam embora existir muitas variantes dentro de cada um deles. A saber: dedutivo, negro e psicológico.

Em relação ao dedutivo as regras são mais ou menos estáveis e podemos afirmar que não têm variantes

dignas de nota: um cenário vitoriano com muitos chazinhos, biscoitos de manteiga e golinhos de Porto (ou *punch style*, como lhe chamou Chandler); um crime misterioso numa mansão recheada de fúteis aristocratas; um detective amador com tiques de génio; um polícia

barata-tonta que, na melhor hipótese, consegue dar uma ajudinha no fim; um criminoso com engenhosas manhas e um alibi perfeito, apenas ao alcance do génio-dedutivo; uma solução revelada à lareira, com mais chazinhos e licores adocicados, que provam ao pobre leitor o mentecapto que ele, afinal, não consegue deixar de ser; em suma, uma jogo cheio de regras, todas viciadas, sobretudo porque ao leitor nunca é fornecida a informação necessária, tal como ela é configurada na cabeça do escritor (que, implicitamente, se acha tão genial como o peripatético detective amador que acabou de inventar).

Já o policial negro pode, com grande proveito, ser subdividido em: de detective, de *gangsters* e de humor negro (*caper stories* para os nortamericanos). Se, no negro de detective, a subjectiva do narrador ainda está do lado da lei, no policial de *gangsters* a subjectiva passa para o lado do criminoso, embora geralmente sem fugir à moral dominante — crime versus castigo. Já as *caper stories* são aquilo que genericamente se pode designar de comédia negra com enfoque na prática de um crime, usualmente um arricado golpe que, tanto pode correr bem, como pode correr mal.

No policial psicológico, o último dos subgêneros a surgir como tal (embora autores como Hugo, Dostoyevski, Zola, Hesse ou Camus o tenham praticado quase sem querer), o ângulo da acção muda substancialmente. Em vez da descoberta de um homicídio, ou da notícia da preparação meticulosa de um assalto, a base da intriga passa por aquilo que poderíamos designar de terror psicológico. Deste subgênero há, pelo menos, duas variantes a considerar — o psicológico em sentido estrito e o *serial killer*.



### 3.2. O Policial Dedutivo: ficha técnica

**Cenário:** quase sempre grandes cidades, salões, espaços fechados, comboios, casas de um nível social elevado com muitos reposteiros que ocultam criminosos e detectives.

**Personagens:** criminosos e vítimas oriundos de classes elevadas; detective como mente superior, munido de destreza e conhecimentos científicos fora do alcance do comum mortal, a condizer a sua invulgar personalidade exuberante em comportamentos desviantes — sexualidade ambígua, consumo de estupefacientes, tiques exagerados; em contraposição ao polícia-burocrata, cinzento e profundamente idiota, embora suficientemente esperto para colher os louros no fim.

**Iconografia:** boné e cachimbo de *Sherlock Holmes* (é evidente que o *Poirot* usa bigode revirado, pingalim e chapéu de coco; e nos outros derivados directamente do cânone temos, por exemplo, o gordo agricultor de orquídeas *Nero Wolfe*; o que importa é que tenham muitos tiques distintivos).

**Estrutura e técnica narrativas:** o enredo é construído do fim para o princípio; neste jogo de tabuleiro

cheio de regras, toda a acção é criada em função do episódio final; ou seja, em vez da existência de um crime que precisa de ser solucionado, existe uma solução engenhosa à qual é preciso adequar um crime; o desenlace é mantido em suspenso, em patamares sucessivos, até ao desenlace final, dramaticamente protagonizado pelo sobredotado de serviço; para garantir a verosimilhança o narrador é quase sempre um assistente, inteligente e culto mas não sobredotado, que penosamente acompanha o superior raciocínio do herói principal.

**Ética:** a moral da história é simples, maniqueísta até; há os criminosos maus e todos os outros bons (sociedade em geral, vítima, polícia e detective-génio); no fim, o crime é descoberto, os maus são castigados e os inocentes, ou sucessores das vítimas, são recompensados pela sua fidelidade aos valores vitorianos.

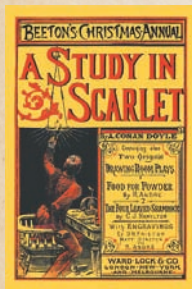
**Estética:** tratando-se, como se trata, de literatura sem outro fim que o mais simples entretenimento, o subgénero não tem estilo distintivo; a atenção do leitor é sempre perseguida através do menor denominador comum, próprio da indústria de massas mais rasteira; leitor este de perfil tão indiferenciado, portanto, como o do consumidor de detergentes em pó.

Apêndice:

#### Regras de tabuleiro do dedutivo segundo Van Dine, 1928 (excertos)

Leitor e detective devem ter a mesma oportunidade de desvendar o mistério; não pode haver intriga amorosa para não atrapalhar o problema intelectual; o criminoso não pode ser descoberto através de suborno proposto pelo detective ou pela polícia; há sempre um cadáver para causar horror e desejo de vingança; o mistério deve ser descoberto por meios realistas; só pode haver um detective, caso contrário, o leitor ficaria em desvantagem; o culpado dever ser um dos personagens da história; o

#### Leituras:



- *Os Assassínios da Rua Morgue*, 1841,
- *O Mistério de Marie Roget*, 1842 e
- *A Carta Roubada*, 1844, Edgar Allan Poe.
- *Um Estudo em Vermelho* (*Sherlock Holmes*), Conan Doyle, 1886.
- *Padre Brown* (contos), G. K. Chesterton, 1910.
- *Encontro com o Assassino/The Murder at the Vicarage* (*Miss Marple*), Agatha Christie, 1930.
- *Picada Mortal/Fer-de-Lance* (*Nero Wolfe*), Rex Stout, 1934.





culpado não pode estar entre os empregados domésticos; só pode haver um culpado; o mistério deve estar evidenciado desde o início, de modo que uma releitura possa mostrar ao leitor o quanto ele foi desatento quando comparado com o detective; o romance deve ser verosímil, mas não cheio de descrições, visto que se trata de um jogo; o criminoso não deve ser um profissional. Truques desprovidos de originalidade que não devem, pois, aparecer de modo algum: identificação do culpado através de uma ponta de cigarro; confissão realizada em sessão espírita; falsas impressões digitais; alibi constituído por um manequim; cão que não late revelando que o assassino é familiar; apresentação de um irmão gémeo como culpado; utilização do soro da verdade; associação de palavras para descobrir o culpado; decifração de um criptograma.

O quanto esta sistematização é tão ou mais idiota que a maioria dos livros deste subgénero, fica ao vosso cuidado. Deve ser por estas (e por outras) que Van Dine não logrou alcançar grande notoriedade. Ou, se a alcançou, dela felizmente já não reza a História.

## Os subgéneros: Negro de Detective, de Gangsters e Caper Story. Sexy Blood Story. Policial baseado em factos reais.

### 4.1. O Policial Negro de Detective: ficha técnica

Policial negro em sentido estrito, segundo o cânone do detective profissional (*Private Eye*, designação popularizada a partir do logotipo da *Pinkerton Agency* — *We Never Sleep*, criada em Chicago em 1850) e inicialmente lançado na revista *Black Mask*. Embora o primeiro livro publicado por Dashiell Hammett seja a *Ceifa Vermelha*, com o não-herói anónimo *Continental Op*, o novo



A *Black Mask* foi fundada em 1920 por H.L. Mencken e George Jean Natan para cobrir os prejuízos da revista de arte *The Smart Set*. Investiram 500 dólares e venderam-na por 12 500 oito números depois. A partir de 1936 entrou em declínio até fechar em 1951.



cânone seria realmente criado pelo cínico *Sam Spade* de *O Falcão de Malta* e depois densificado por Raymond Chandler com o seu *Philip Marlowe*.

**Cenário:** grandes cidades americanas, sobretudo da costa oeste (São Francisco, Los Angeles) e as suas gigantescas periferias; por vezes a acção sai para o campo, embora sem nunca perder a referência da cidade, espaço concentracionário de ruas labirínticas e prédios que tapam o céu, onde se cruzam todos os tipos humanos e sub-humanos da moderna sociedade industrial.

**Personagens:** vítimas e criminosos podem ser de todas as origens; os polícias até podem ser corruptos, mas já não são tratados como atrasados mentais com arma e distintivo (no caso invulgar do *Comissário Maigret* é até a personagem principal, personalidade de superior catadura intelectual, social e humana); o anti-herói principal é um detective profissional (na primeira fixação de Hammett e Chandler), que vive com dificuldades e usa um escritório de vão de escada, com uma relação de amor-ódio com a garrafa de bourbon, a polícia em geral e as mulheres em particular, e uma visão do mundo 'entrincheirada' por trás de uma concha de cinismo a dar para o existencialista.

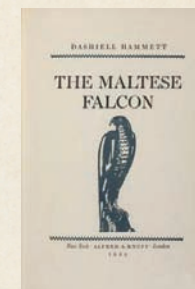
**Iconografia:** a gabardine e o Borsalino Fedora em *Spade e Marlowe*; no caso de *Maigret*, gabardine, chapéu e cachimbo; as armas não têm, nestes casos, grande presença física; estão lá, são usadas, porém, ao contrário do estereótipo de Hollywood, não têm grande importância; nos autores posteriores, já se sabe, são revólveres 32, 38, 38 de cano curto, Berettas, Magnums, Desert Eagles e, hoje em dia, a omnipresente Glock austríaca.

**Estrutura e técnica narrativas:** a estrutura narrativa mantém-se bastante semelhante ao dedutivo, com o crime inicial envolto em mistério e toda a posterior investigação que leva à descoberta final;

contudo, ao invés do dedutivo, aqui crime e solução fogem à fantasia como o diabo da cruz; o tipo de criminalidade varia muito (rapto, chantagem, roubo de jóias ou dinheiro), embora o homicídio ainda mantenha a primazia no lançamento da intriga, sendo que muitas vezes é apenas o *leitmotiv* para dar início à acção e vai perdendo importância relativa no desenrolar da trama.

**Ética e estética:** ao contrário do dedutivo, os praticantes deste subgénero têm profundas preocupaçãos sociais e até políticas; não se trata de um jogo de salão para entretenimento de mentes ociosas, mas de autores que pretendem interferir com a realidade; a relação entre o bem e o mal ainda é relativamente conservadora, mas supera largamente a simplicidade do maniqueísmo vitoriano típico do dedutivo; a relação com a culpa é muito mais complexa, notando-se uma clara atribuição de responsabilidades ao envolvimento sócio-económico das personagens; o estilo, naturalmente, reflecte as intenções dos autores, levando-os a uma grande proximidade do naturalismo francês desenhado por Zola; é claro que a pouca escolaridade de Hammett o leva a escrever com uma desconcertante simplicidade (frases curtas e rápidas à Faulkner), e que a educação inglesa e frequência universitária de Chandler lhe dão um recorte mais acentuadamente literário

## Leituras:



- *Ceifa Vermelha* e *O Falcão de Malta*, Dashiell Hammett, 1929 e 1930.
- *À Beira do Abismo/The Big Sleep* e *O Imenso Adeus/Farwell, My Lovely*, Raymond Chandler, 1939 e 1940.
- *Pedro, o Letão* (Comissário Maigret), Georges Simenon, 1931.



(dentro dos valores estabelecidos para a época); contudo, um e outro, sem as pretensões castradoras da literatura convencional, contribuem, como apenas mais dois ou três nomes geralmente considerados maiores (Dos Passos, Faulkner, Caldwell, etc.) para a criação daquilo que se pode, com propriedade, chamar de literatura americana, através, não só da utilização dos seus cenários e problemas sociais específicos, como também pelo uso da linguagem da rua, de tal forma poderosa que, hoje, sobretudo por força do cinema, se tornou a língua oficial dos indígenas da aldeia global.



Bonnie and Clyde em Março de 1933. Juntamente com John Dillinger, os arquétipos românticos da *public enemy era* durante a Grande Depressão Americana.

## 4.2. O Policial Negro de Gangsters: ficha técnica

Policial negro onde a subjectiva da narração passa para o lado do criminoso. A sua origem é contemporânea do policial negro de detective, ou seja, anos 20 para 30 do século passado. As razões históricas do seu aparecimento fundam-se, de uma forma ainda mais explícita que naquele, na grande depressão e no endeusamento dos ladrões de bancos que, conscientemente ou não, trazem alguma justiça aos pobres agricultores expropriados das suas terras, tornadas

improdutivas pela seca e pelo excesso de produção agrícola. É o tempo dos Dillingers, dos Babby Faces, dos Bonnies & Clydes, dos Al Capones e das suas sopas dos pobres, da hipocrisia da lei seca, da ascensão e queda,

não da *Cidade de Mahagonny* de Brecht/Kurt Veil, mas da ainda hoje igualmente gloriosa bolsa de Wall Street. (Brecht dizia que pode muito bem ser um crime roubar um banco, mas não é certamente crime maior que fundá-lo).

Apesar de aparecer de forma tímida uma certa moral alternativa, na verdade estas histórias de *gangsters* acabam sempre mal para os próprios, assim numa espécie de visão existencialista *avant-la-lettre*. Curioso haverem sido os franceses que, no pós II Guerra, tenham vindo a repescar, de forma espantosa, esta variante do negro. Embora, aqui, até porque os tempos eram já outros, a moral seja bem mais alternativa, com códigos de honra entre ladrões a sobreporem-se, definitivamente, aos códigos sócio-legais dominantes, exteriorizados por uma polícia demasiado gulosa.

**Cenário:** grandes cidades americanas, de uma costa à outra (São Francisco, Los Angeles, Chicago, NY), assim como pequenas cidades do *midwest* americano varrido pela depressão e onde era bem mais fácil assaltar um banco, já que a polícia, não só era corrupta e ineficiente, como sobretudo muito mal equipada; no caso francês apenas se reforça a dimensão negra à fraca da luz das ruas esconsas onde tudo se vende e tudo se compra.

**Personagens:** as vítimas são normalmente, não pessoas isoladas, mas instituições, nomeadamente bancos; um pouco a transposição do assalto às diligências e aos comboios do fim do século anterior; logo, as vítimas são odiosas, os ladrões é que são os heróis; e a polícia, quase sempre vista como uma máquina repressiva ao serviço dos poderosos, corrupta, ressabiada por ser sistematicamente ludibriada e cruel na forma como aplica a lei — primeiro atira, depois arranja as provas — muitas vezes montando verdadeiras ciladas para executar liminarmente os ladrões; no



modelo francês aparecem os *gangsters* artilhados de rígidos códigos de seita iniciática, com uma linguagem própria, o *argot*, mas uma hierarquia menos estratificada que a da *Cosa Nostra*; muitos deles tinham mesmo uma aura de heróis da resistência, que realmente ajudaram com o seu domínio dos subterrâneos de Paris; nos franceses nota-se um particular apetite por assaltos a joalharias e um uso indiscriminado da faca, em detrimento da fria e distante arma de fogo, o que permite uma paleta de cores mais sanguíneas na arte de pintar a morte.

## Leituras:



- *O Pequeno César*, W. R. Burnett, 1929.
- *Não Mandem Orquídeas a Miss Blandish*, James Hadley Chase, 1939.
- *Du Rififi Chez Les Hommes*, Auguste Le Breton, 1954.
- *Uma Questão de Massa/Grisbi Or Not Grisbi*, Allbert Simonin, 1955.
- *Caçador de Homens/The Hunter*, Richard Stark (Donald Westlake), 1962.

**Iconografia:** chapéus, charutos, fatos assertoados e sobretudos vistosos; é o início do fascínio pelos automóveis potentes que possibilitam gloriosas fugas em motores V8; aqui as armas têm muito mais peso e são, elas próprias, muito mais pesadas — a arma de eleição é a Tommy, metralhadora Thompson inicialmente desenhada pelo senhor com o mesmo nome para a I Guerra mundial e que acabou por se transformar no *fétiche* de todos os assaltantes daquela época — a *Kalashnikov* dos anos 20 e 30.

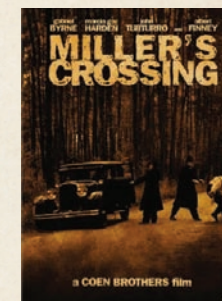
**Estrutura e técnica narrativas:** uma enorme simplicidade descritiva no desenrolar do assalto e da perseguição, tudo exposto, sem qualquer mistério, aos olhos do leitor; início do paradigma *acção, acção, sempre acção*, que caracterizará este

tipo de literatura a partir de então.

**Ética e estética:** a abordagem principal do enredo muda para o lado do criminoso; o criminoso já não é apenas o alvo da perseguição e ganha um estatuto superior na economia da história — transforma-se no herói que consegue fugir; não que isso altere, muitas das vezes, a visão ética da equação final; quase sempre, de uma forma ou de outra, o criminoso continua a não sair impune; contudo, a subjectiva do narrador torna-se a subjectiva do leitor, que, sem se dar conta, se vê a ganhar afinidades electivas com o criminoso; é o início do processo irreversível de uma renovação do módico de valores que sustenta o organismo social — do antigo maniqueísmo bom versus mau, evolui-se para o mau, sim, mas talvez com fundadas razões para isso.

## 4.3. A Comédia Negra ou Caper Story

Se, no policial negro de detective a subjectiva da narração está do lado da lei (detective privado, polícia et al.) e no policial negro de *gangsters* a subjectiva passa para o lado do criminoso, já na *caper story* ou policial de humor negro o critério distintivo encontra-se exactamente aí — no humor negro. Nos melhores exemplos, o ângulo narrativo está do lado do criminoso, mas nem sempre. Apesar de ter dois notórios precursores — *Raffles*, ladrão aristocrata e *Arsène Lupin*, ladrão



*Miller's Crossing/Histórias de Gangsters*, de 1990. Todos os filmes dos irmãos Cohen vivem, de uma forma ou de outra, das constantes referências ao policial negro. Mais que *caper stories*, são verdadeiramente *cohen's stories*.



## Leituras:

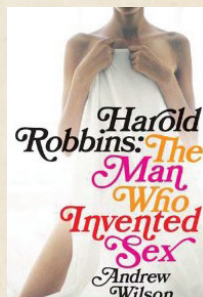


- *A. J. Raffles, The Amateur Cracksman*, E. W. Hornung, 1890.
- *Arsène Lupin, Gentleman Cambrioleur*, Maurice Léblanc, 1907.
- *O Roubo do Banco/Bank Shot*, Donald E. Westlake, 1972.
- *Tristes, Solitários e Finais*, Osvaldo Soriano, 1973.
- *A Vida Sexual de Bérurier*, San Antonio (Frédéric Dard), 1976.

### Apêndice 1:

#### Sexy Blood Story

Isto da sexy blood story não chega a ser uma variante do negro. No entanto, dada a proficuidade das capas de conteúdo sexual quase explícito, o sexo esteve sempre presente no policial negro, mesmo quando era apenas simulado em longos



anarquista — esta variante não colheu grandes títulos (à excepção dos abaixo citados e, muito certamente, mais alguns que desconheço).

Já não assim no cinema, onde as séries *Arma Mortífera* de Mel Gibson, ou *Die Hard* de Bruce Willis, têm feito lucrativo furor nos anais de Hollywood. Para já não falar dos *franshisings* *James Bond* e *O Santo*, cujas origens parecem óbvias (embora estes lutem para preservar as riquezas da cultura ocidental). Ou do clássico de Alexander Mackendrick *O Quinteto Era de Cordas/The Ladykillers*, de 1955, recriado em 2004 pelos irmãos Cohen.

beijos à Hollywood. Afinal estamos a falar, de forma quase pornográfica, da vida real. E a vida real, normalmente, tem sexo. É claro que, com a Revolução Sexual do anos 60 do século passado, o sexo passou a figurar com muito mais visibilidade no cardápio do negro. Os heróis de Mickey Spillane são verdadeiros garanhões que comem tudo o que mexe (e seja do sexo feminino, bem entendido). Harold Robbins, um nababo da literatura à conta das suas novelas sexuais, conseguiu arranjar caneta para escrever alguns negros bem interessantes. O supra citado San Antonio pode ter muita graça, e tem, mas o que ele nos vende é sexo. O que, em si, não tem mal nenhum e se reduz, como sempre, a um problema de prateleira.

### Apêndice 2:

#### Policial Baseado em Factos Reais

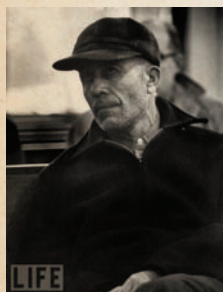
Tudo tem as suas modas. O policial, ligado como sempre esteve ao seu tempo, não lhes podia fugir. Nos anos 60, por exemplo, surgiu nos EUA a moda de escrever policiais baseados em factos reais. Policiais não assumidos, bem entendido. Da guerra pela paternidade desta moda sobram dois grandes autores: Truman Capote (*A Sangue Frio*, 1966 — ficção supostamente fiel aos factos) e Norman Mailer (*O Canto do Carrasco*, 1979 — transcrição literal de entrevistas a um condenado à morte). Bem vistas as coisa, há modas muito piores.



Caryl Chessman, executado em 1960, esperou onze anos no corredor da morte. Enquanto isso, licenciou-se em direito, publicou vários livros e tornou-se o símbolo da luta contra a pena de morte nos EUA.



## Os subgêneros: o Policial Psicológico em geral e de Serial Killer em particular.



Ed Gein. De repente um *redneck* transforma-se na primeira estrela *serial killer* da era da televisão. Em 1957 encontraram-lhe em casa, além da Bíblia, várias partes de corpos roubados em cemitérios. A América nunca mais foi a mesma.

### 5.1. O Policial Psicológico em geral e de Serial Killer em particular

É pacífica a autonomização deste subgênero, haja embora quem lhe chame de *suspense*. Esta designação é, contudo, manifestamente insuficiente e até enganadora, já que o *suspense* é uma técnica narrativa que aproveita a todos os géneros — terror, guerra, amor, etc.

Sendo pacífica a sua existência como segmento do policial, o mesmo não

se pode dizer da sua paternidade, ou seja do seu início. Se a fixação do policial dedutivo se pode atribuir à dupla Poe/Doyle e o negro a outra dupla, Hammett/Chandler, o cânone do psicológico — se é que, neste caso, se pode falar de cânone — parece ter sido edificado a partir de várias contribuições.

Para começar, ao longo do século XIX, antes e depois do nascimento oficial do policial, apareceram vários livros de importantes autores (vide, supra, Precursores) que, editados no século XX, poderiam muito bem levar a designação de policiais psicológicos. É evidente que o seu ângulo de análise reside, sobretudo, na exploração dos meandros da mente humana, submetida a uma agenda de renovação dos valores da civilização — abolição da pena de morte, da escravatura, das desigualdades sociais. Mas isso não os diferencia particularmente dos autores de psicológico actuais. Excepto na variante *serial killer* que, muitas vezes, atinge um grau de futilidade sanguinária, o psicológico *stricto sensu* tem uma agenda política muito bem delineada. Mesmo a mais neutra das grandes autoras deste sugênero, Patricia Highsmith, que densifica o conceito a um nível complexo de abstração, não perde nunca de vista a origem dos problemas da humanidade — a luta diária pela sobrevivência material, a complicação de estar vivo e de não conseguir evitar os fantasmas que teimosamente nos atrapalham a existência.

Pode então dizer-se que, no policial psicológico, não interessa tanto a prática do crime e a sua descoberta, mas a maquinação interior da personagem que a leva à prática do crime. Isto funda-se na grande atenção dada à psicanálise como explicação da natureza humana, sobretudo a partir de Freud e Jung. Coisa que já faziam, ainda que de forma menos científica, alguns dos precursores referidos.

Assim sendo, o único critério aceitável é partir do princípio que terá de se atribuir a paternidade deste subgênero, não a um autor que



manifestamente consideremos um precursor, mas a um autor de policiais assumido. O que nos leva ao belga Georges Simenon com o esplêndido *O Homem Que Via Passar os Comboios*, de 1938. Obriga-nos a verdade a dizer que, do outro lado do atlântico, havia um autor fundamental, William Irish, que iniciava as suas actividades em 1926, sendo contudo certo que as suas obras mais relevantes aparecem nos anos 40/50.

Depois chega Patricia Highsmith que, a partir de *O Desconhecido do Norte Expresso/Stranger In a Train*, 1950, e sobretudo com *Resgate Por um Cão* e a série *Mr. Ripley*, fixa definitivamente o género psicológico *stricto sensu*.

Do mesmo modo, em 1946 surge em França, pela mão de Boris Vian, um romance que inaugura a variante *serial killer*. Chama-se *J'Irai Cracher Sur Vos Tombes* e foi alegadamente escrito por Vernon Sullivan, um negro americano refugiado algures em Paris. Anos depois seria difundida na televisão nacional americana a enormidade patológica de Ed Gein e, desde então, esta variante ocupou definitivamente os fantasmas semióticos da cultura americana, quer na ficção, quer na vida real. Hoje, esta variante transformou-se numa espécie de pornografia forense, cada vez mais difícil de digerir. Mas também tudo leva a crer que, na sociedade americana, se organizou uma competição desenfreada, tipo record do *Guinness*, a ver quem mata mais e com maiores requintes de malvadez.

## 5.2. O Policial Psicológico em geral: ficha técnica

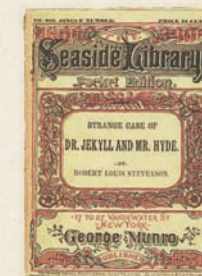
**Cenário:** não há qualquer cenário típico neste tipo de policial; grandes cidades, pequenas cidades, espaços concentracionários, campos verdejantes, é possível encontrar de tudo; até porque o que realmente importa é o interior das personagens, não o exterior.

**Personagens:** vítimas e criminosos podem muito bem caber no conceito justiniano do *bonus pater familiae*, no que é uma das conclusões lógicas deste subgénero, aliás muito bem descrita no *Assassino Dentro de Mim* (Jim Thompson, 1952) pelo *serial killer* e ajudante de xerife *Lou Ford* — *os culpados somos nós*; culpados ou não, portadores do dolo original, ou eternas virgens inocentes, o que é facto é que, se para se ser uma vítima estar vivo é bastante, para se ser um criminoso pelos vistos também; e a polícia não é para aqui praticamente tida ou havida; vítimas, criminosos e leitores sabem que ela existe, mas não contam muito com ela para a economia da história.

**Iconografia:** não há qualquer ocorrência a acrescentar aos autos.

**Estrutura e técnica narrativas:** se há característica distintiva do policial psicológico ela reside aqui,

### Precursores:



- *O Último Dia de Um Condenado*, Victor Hugo, 1829.
- *O Coração Revelador*, Edgar Allan Poe, 1843.
- *Teresa Raquin*, Émile Zola, 1867 (mais que precursor, no caso de *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, James M. Cain, 1934, é mesmo a fonte onde o inglês foi copiar o enredo, de forma descarada, mudando a penas o enquadramento histórico e geográfico — das ruas esconsas do lumpen parisiense para o interior profundo da Grande Depressão americana).



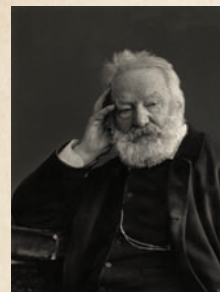
## Precursos:

- *Crime e Castigo*, Dostoyevski, 1886.
- *O Médico e o Monstro/Dr. Jekyll And Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson, 1886.
- *Além*, J.-K. Huysmans, 1891 (precursor da variente *serial killer*, embora em bom rigor, a personagem real deste livro, o infante do reino dos francos no tempo de Joana D'Arc, Gilles de Rais, seja mais um assassino em massa que um assassino em série).
- *Klein Und Wagner*, Herman Hesse, 1920.
- *O Estrangeiro*, Albert Camus, 1942 (neste caso, precursor apenas do primeiro Higsmith, *O Desconhecido do Norte Expresso/Stranger In A Train*, 1950).

na sapiência com que se coloca o leitor a padecer das taras e dos medos do criminoso; claro que há mistério, embora pouco, já que as mais das vezes o crime é descrito com todos os efes e erres; claro que há também muito suspense, daí alguns teóricos chamarem a este subgénero de *policia de suspense*, mas este suspense não é o factor mais importante a ter em conta; no fim do livro, o que importa é que, apanhado ou não, o criminoso é sempre o herói, o anti-herói, e até polícia e juiz de si mesmo — a pior condenação reside no inferno da consciência; e essa tem o mesmo peso, quer ao sol luminoso de um prado verdejante, quer atrás das grades de uma prisão de cimento.

**Ética e estética:** como se trata

de um subgénero superior, aqui quase não faz sentido qualquer menoridade que não seja o homicídio, o último dos tabus; é o sonho do crime perfeito revisitado outra vez; o problema é que não existe crime perfeito; fica sempre a culpa e a necessidade de adormecer com ela; por isso, no fim, a moral da história é sempre a mesma — sem ética e sem estética seria a barbárie.



Victor Hugo by Félix Nadar. Classificar *O Último Dia de Um Condenado*, de 1829, como um precursor do policial psicológico pode parecer uma afirmação demasiado ousada. Na verdade, Hugo estava apenas interessado em explorar o terror psicológico de um condenado no dia da última refeição, em nome da sua agenda política contra a pena de morte. Contudo, a exploração do terror psicológico é precisamente o melhor sangue que corre nas veias deste subgénero. E, mais uma vez, este pequeno romance de Hugo demonstra que as origens próximas e longínquas do policial estão na melhor literatura romântica.

## Leituras:

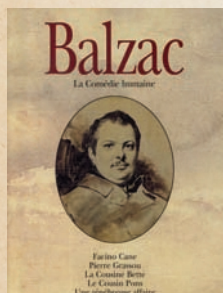


- *O Homem Que Via Passar Os Comboios*, Georges Simenon, 1938.
- *Irei Escarrar Nas Vossas Campas*, Vernon Sullivan (Boris Vian), 1946.
- *Valsa Sombria*, William Irish, 1947.
- *Um Homem de Talento/The Talented Mr. Ripley*, Patricia Highsmith, 1955.
- *Psico*, Robert Bloch, 1959. (★)
- *Obsessão*, Lionel White, 1962.
- *O Coleccionador*, John Fowles, 1963.
- *O Silêncio dos Inocentes*, Thomas Harris, 1988. (★)
- *American Psycho*, Bret Easton Ellis, 1991.

(★) Quer um quer outro assumidamente escritos a partir da horripilante vida de Ed Gein que, no mais profundo Wisconsin, entre 1945 e 57, matou cerca de dez pessoas (embora apenas se conseguissem provar, por falta dos corpos, dois homicídios) e violou dezenas de campas para manufacturar artefactos com os restos mortais. Uma América perturbada transformou-o na primeira estrela serial killer da televisão.



## Os Casos de Fronteira Terror e Espionagem; os Pseudo-subgéneros Histórico e Literário.



Se nos populares 3 Mosqueteiros de Alexandre Dumas a intriga se fundia com o romantismo aventureiro da espionagem à Ian Fleming, Balzac, sobretudo com *Um Caso Tenebroso*, cria as bases de um estilo mais realista, mais de estado, mais a *mola real do mundo* à Le Carré.

### 6.1. Os Casos de Fronteira

#### 6.1.1. O Romance de Terror

Pode ser tentador confundir certos romances de terror com algum policial psicológico. As origens são idênticas e, aparentemente, o objectivo é quase o mesmo — infundir o medo através de uma história que puxa para primeiro plano o pior da natureza humana e se alicerça nos fantasmas que povoam os nossos temerosos corações. Há, contudo, entre os dois

tipos de romance uma diferença abissal. Enquanto o psicológico se funda na realidade mais rasa, por vezes usando um hiper-realismo gráfico quase insuportável, o terror funda-se nas profundezas do sobrenatural.

Entre todos os exemplos eventualmente relevantes para se entender esta distinção, talvez o caso mais claro seja *O Perfume*, Patrik Süskind (1985). Baseado num *serial killer* famoso do tempo logo anterior à Revolução Francesa, sobre quem impendia a acusação de lobisonismo, a personagem de Süskind é em quase tudo um *serial killer*, diríamos hoje, convencional. Acontece que, no livro, o assassino não emite qualquer cheiro, o que é uma absoluta impossibilidade científica, tornando o livro, não num policial psicológico, mas num livro de terror (ou qualquer outra designação mais apropriada, desde que repete este critério de fazer uso do sobrenatural).

Pode parecer, assim à primeira vista, uma diferença de somenos. Mas o romance de terror começa exactamente onde acaba a realidade. E a vida real é a base de qualquer policial, por muito inverosímil que seja.

#### 6.1.2. O Romance de Espionagem

Convém, para princípio de conversa, não confundir o romance de espionagem com o *franshising* 007, o inconfundível *James Bond* de Ian Fleming. Palhaçada de largo alcance comercial há já mais de 40 anos, às vezes até com algum chiste, serve hoje sobretudo para vender relógios, automóveis e refrigerantes (as novas teorias de *marketing* chamam a este tipo de produto *infomercial*).

O romance de espionagem propriamente dito tem excelentes tradições romanescas desde, pelo menos, os Dumas S.A., cujos 3 Mosqueteiros mais não são que operacionais ao serviço de uma facção do poder real no então *Ancien Régime*. Balzac, que viveu em cima do vulcão pós-revolucionário em França, com restauracionismos reais, regressos



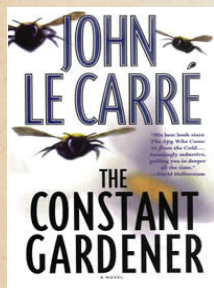
imperiais e revoluções radicais pelo meio, aproveitou muito bem este caldo de cultura para criar verdadeiros romances de espionagem, de forma muito mais moderna que a capa e espada dos *D'Artagnans*.

O período da I Guerra foi propício ao género, com personagens reais que mais parecem de ficção, como a famosa Mata-Hari. E a II Guerra não lhe ficou atrás. Os romances sedeados na época são por vezes difíceis de separar da espionagem implícita. Mas isso é outra guerra,

igualmente interessante, sendo que a nossa consiste em distinguir o policial da espionagem. Em todo o caso, trata-se de dois géneros que, por vezes, até se podem tocar, mas que são intrinsecamente diferentes.

Se, no policial, a prática do crime é sempre individual ou, quando muito, colectiva, mas no sentido de um bando de assaltantes, ou de uma agremiação de crime organizado, na espionagem é difícil isolar o criminoso. Se, no policial, o aparelho repressivo (polícia e sistema judicial) pertence ao domínio da segurança interna, na espionagem o aparelho repressivo, ou bem que é autónomo, ou está debaixo da alçada militar, logo no domínio da segurança externa. Se, no policial, existe crime versus sociedade, na espionagem, o crime, se é que assim se lhe pode

## Leituras:



- *Um Caso Tenebroso* (incluído na monumental obra de 88 volumes, *A Comédia Humana*, secção *Cenas da Vida Política*), Honoré de Balzac, 1841.
- *Os 3 Mosqueteiros* (folhetim in *Le Siècle*), Alexandre Dumas, 1844 .
- *O Nosso Homem em Havana*, Graham Greene, 1958.
- *O Espião Que Veio do Frio*, 1963
- e *O Fiel Jardineiro*, 2001, John Le Carré.

chamar, coloca estado versus estado. Sendo certo que este era o modelo típico após a II Guerra, também designado por Guerra Fria. Hoje os parâmetros parecem ter mudado, embora o nome e a geografia do inimigo não alterem a estrutura da questão — em vez do famigerado perigo vermelho (que ainda subsiste teimosamente em Cubas, Coreias do Norte e Venezuelas), agora existe o perigo talibã. Dito de outro modo, a Guerra Fria foi substituída pela Guerra Santa, embora com resultados muito semelhantes.

Contudo, mesmo quando o ângulo são as grandes corporações energéticas, químicas em geral ou farmacêuticas ou particular, como nos mais recentes livros de Le Carré, o problema não se altera. Não é o cidadão versus sociedade, é a corporação versus estado. E bem se sabe que, hoje, as corporações são estados dentro do estado, muitas vezes mais poderosas que os estados tradicionais.

## 6.2. Os Pseudo-subgéneros Histórico e Literário

Tudo tem as suas modas. O policial, ligado como sempre esteve ao seu tempo, não lhes podia fugir. Hoje, as grandes modas são o policial dito histórico e o policial dito literário. A origem próxima do primeiro é por demais conhecida — Dan Brown, não que tenha sido o primeiro a praticar tal crime, mas porque foi o primeiro a fazer dele um crime muito compensador com o famigerado *Código Da Vinci*. Em Portugal, as mais das vezes atrasado em relação a estas modas, também já tem a sua valiosa quota de *copy cats*. No entanto, há uma lei da física (e, se não há, devia haver) que garante que tudo o que entra na moda, tende fatalmente a sair de moda. E duvido que a História dê do facto outra nota que não seja de rodapé.

Já em relação ao policial dito literário as considerações a fazer são muito outras. Parte esta putativa classificação da já referida tese, segundo a

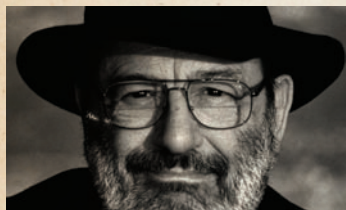


qual o policial é um género menor. Coisa essa a que alguns iluminados tiveram o despudor de acrescentar literatura.

Bom, o conceito é tão vago como a própria designação logo sugere. Eça é um escritor sério, logo o seu *Mistério da Estrada de Sintra*, feito a meias com Ramalho Ortigão, é um policial literário? Se o lerem rapidamente descobrirão que não passa de uma *blague* folhetineira, depois renegada pelos autores, ao sabor da moda então dominante. *Quaresma*, *Decifrador*, de Fernando Pessoa, será literário só porque foi escrito por ele? E

..... onde colocar *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, uma homenagem a um autor supostamente menor, de sua graça Conan Doyle? Se o hábito faz o monge, isto é, se as ressonâncias literárias fazem a grande literatura, como convencer o eleitorado de que *O Falcão de Malta* é literatura menor se ele até serviu de base à criação de um género no cinema, superiormente reconhecido pela intelectualidade, como o *film noir*? Será que o catalão Manuel Vazquez de Montálban é um autor de policial literário só porque o seu detective, o galego *Pepe Carvalho*, se entretém a acender a lareira com os clássicos da literatura?

Bom, a indústria arranja sempre artes de vender. Chama-se a essa arte, tão rasteira quão necessária, o comércio. Como, hoje em dia, o policial de bolso já não vende, arranjam-se novas designações para reposicionar



..... Umberto Eco. Um dos inventores da semiótica, com *O Nome da Rosa* foi o primeiro a interiorizar o vigor simbólico e narrativo da iconografia policial no romance moderno sério. Rapidamente se desenvolveu o incontornável fenómeno de *marketing* conhecido como *policial histórico*.  
.....

o produto (aquilo que, em linguagem *hardselling*, se designa por *splash*, e que nos detergentes aparece no frostispício da embalagem com dizeres tipo, *agora mais concentrado*, ou então, *nova fórmula lava tudo*).

Policial literário é, apenas, mais um desses truques de algibeira, perdão, de prateleira. Não é fácil descortinar o conceito que estará na base desta classificação, mas, tendo em conta os autores a quem ele é voluptuosamente atribuído, parece residir no facto de comportarem muitas referências literárias, ou outras, mas sempre com muita *patine* cultural. É evidente que, nem a *patine* garante cultura que se veja, nem a História da Literatura se compadece com rótulos. Para a literatura pouco importam os géneros, quanto mais o *marketing*. Um livro é bom ou é mau, a literatura é boa ou é má. Até se admite o uso de *literatura*, um substantivo que designa uma disciplina no domínio das artes, como adjectivo adequado a diferenciar os bons livros do lixo editorial. Porém, admitir que há géneros que são literários e outros que não são, parece-me racionalmente insustentável. Ainda assim, que não se leve a mal que o editor e o livreiro deitem mão ao todos os truques de *marketing* aptos a vender. Um livro é um produto como qualquer outro e não há volta a dar-lhe.

Em suma, pode embalar-se o produto-livro com o chamariz *edição literária*, *agora em capa dura* e *prefácio de fulano de tal*, mas não se podem tirar, desses procedimentos de mercado, quaisquer consequências para a literatura.

Dito isto, o tal feito do policial literário teria sido alcançado, pela primeira vez, pelo catalão Montalbán. Acontece que o primeiro livro da série *Pepe Carvalho*, *Eu Matei Kennedy*, saiu em 1971. Teve depois mais de 20 sequelas e, quando já não havia imaginação para mais, ainda deu um volumoso exemplar com as receitas que tinham aparecido nos livros, ironia involuntária, já que, quando se repete assim tantas vezes a mesma receita e



## Leituras:



- *The Killers*, Ernest Hemingway, 1927.
- *O Pão da Mentira/No Pockets In a Shroud*, Horace McCoy, 1937.
- *As 12 Figuras do Mundo*, Bustos Domecq (Jorge Luís Borges e Bioy Casares), 1941.
- *Disparem Sobre o Pianista/Down There*, David Goodis, 1956.
- *Por Cima do Mundo*, Paul Bowles, 1966.
- *A Diva e os Gangsters*, Delacorta (Daniel Odier), 1979.
- *O Nome da Rosa*, Umberto Eco, 1980.
- *Os Pássaros de Bangucoque*, Manuel Vásquez Montalbán, 1983.
- *A Feira das Vaidades*, Tom Wolfe, 1987.
- *Os Homens que Odeiam as Mulheres*, Stieg Larsson, 2005.

com a mesma personagem, saímos do domínio da literatura e passamos para o domínio, não da gastronomia, mas da simples culinária.

Ora, manda o rigor cronológico, um daqueles que não se compadece com opiniões, que se recorde a saída de *Mão Direita do Diabo*, de Dennis McShade, em 1967. Também exige o rigor histórico recordar que foi Raymond Chandler o primeiro a usar o truque das referências culturais. É claro que Chandler pôs apenas uns pozinhos, discretos, tendo em conta a pouca cultura livresca do leitor médio americano e as naturais exigências da indústria pelo nivelamento por baixo. Contudo, *Marlowe* já lia o seu livrito, ouvia o seu clássico, jogava xadrez e até, pasme-se, *hablava* um pouquinho de castelhano.

Verdade seja dita que Dinis Machado sempre assumiu ter ido ao Chandler buscar a ideia de criar um assassino profissional com leituras e músicas na consciência. Ao contrário do Montalbán, que sempre se deixou ver como o grande inventor do feito. Mas também é verdade que, enquanto

Machado fez três histórias com o seu *Peter Maynard* e fechou a loja, Montalbán fez mais de vinte. Não fora dar-se o caso de ter morrido prematuramente, ainda hoje levaríamos com mais uma dúzia de histórias com o mesmo sabor ao mesmo bitoque com ovo.

O epíteto tem também sido atribuído a autores como o melancólico David Goodis, o maldito Horace McCoy, ou o perturbador Jim Thompson, mais três tardiamente descobertos pelos franceses. Depois ele há autores que nunca navegaram pelo mar do policial, a não ser por diletância, embora assumida. São os casos de Borges, Bowles, Hemingway. Entre os assumidos, há que referir o suiço Delacorta, que fez uma série de seis livros, onde duas personagens, um intelectual niilista de meia-idade e a sua namoradina ainda a cheirar a leite, se aventuram por peripécias policiárias em cenários de belas-artes.

Há, porém, muitos autores que, tendo-se aproveitado da donzela, nunca assumiram a relação. Ou, pior ainda, negaram mesmo o *affair*. Faulkner, McEwan, Auster, Wolfe, são, entre muitos outros, alguns que nunca quiseram levar a noiva ao altar, depois de terem dormido com ela e aproveitado o dote dos capitosos direitos de autor.



## O Estranho Caso do Policial Português.



Grande apreciador e mesmo editor de uma colecção de policiais, Dinis Machado criaria uma das mais fascinantes personagens — um assassino profissional com preocupações éticas e estéticas. Este *Blackpot* é a única história onde *Peter Maynard* não aparece.

Como é bom de ver, não se trata de uma classificação fundada em qualquer outro critério que não seja o facto de serem escritos em língua portuguesa. Desde Eça de Queirós até Dinis Machado, sem esquecer Reinaldo Ferreira/Repórter X, Andrade de Albuquerque, Ross Pynn, João Aguiar, etc. Ou Rubem

de Carvalho, que até é brasileiro, mas que já conseguiu ganhar o bem nutrido Prémio Camões. O que, em bom rigor — e já que mais não seja — lhe dá, desde logo, o estatuto de escritor sério.

### 7.1. O Policial em Português Europeu

Durante muitos anos ouvi e li que, em Portugal, a primeira narrativa de cariz policial foi *O Mistério da Estrada de Sintra*, folhetim epistolar de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Publicaram-no no *Diário de Notícias*, sob a forma de cartas anónimas, entre 24 de Julho e 27 de Setembro de 1870. A primeira versão em livro, 14 anos depois, contém um curioso *mea culpa* literário no prefácio. Mas esse bater no peito com que justificam a reincidência é involuntariamente certa — não porque a menoridade advenha do alinhamento na moda folhetineira da época, mas apenas porque o resultado final é entediantemente medíocre.

Apesar de tudo, por muito que ficasse bem à literatura policial portuguesa a paternidade de tão ilustres e viris autores do romance lusitano em sério, a verdade é que, só nos anos 40 e 50 desse século, saíram — *Dois Mistérios*, romance de Antonia Pusich; *Os Doze Mistérios de Lisboa*, romance de António Souto-Maior e Ayres Pinto; outro *Mistérios de Lisboa*, romance de Alfredo Hogan; um tal de *Os Verdadeiros Mistérios de Lisboa*. E até Camilo Castelo Branco publicaria os seus *Mistérios de Lisboa*, em folhetim, e curiosamente no *Nacional*, um jornal do Porto. Isto em 1854, cerca de 16 anos antes dos de Sintra.

Dito isto, se é absolutamente imperioso não deixar que a literatura policial portuguesa fique registada como filha de pai icógnito, talvez Camilo não desse pai pior que os outros dois. Questão de *lana caprina*, tendo em conta que Portugal se limitou a não ficar de fora do imenso sucesso editorial que este tipo de livros obtinha lá por fora. Não se vislumbra, em nenhum destes autores, uma inovação digna de relevo. Em contrapartida, o número de industriais mistérios é notável. Tanto que suponho seja hoje praticamente impossível recensar todas as edições (vide, contudo, *A Literatura Negra e de Terror em Portugal*, M<sup>a</sup> L. Machado Sousa, 1978).

No *Almanach de Lembranças*, por exemplo, variegados enigmas eram



oferecidos ao leitor sequioso de mistérios policiais. Foram eles a base do aparecimento de *Quaresma*, *Decifrador*, personagem a quem Pessoa dedicou uma boa parte da sua vida adulta, em romances, novelas e contos, sem nunca ter chegado a concluir um que fosse, como aliás foi seu hábito em muita da extensa obra. Personagem tão superiormente criada, quase ao nível do incontornável *Bernardo Soares* do *Livro do Desassossego*, deste *Quaresma* pouco mais resultaram que medianas histórias de *mysterio*, ao gosto do mais simples jogo dedutivo do policial então em moda. Vale sobretudo pela escrita magnífica, pela descrição admirável da Lisboa da época e pelos complexos contornos da personagem, médico sem clínica, alcoólico e fumador compulsivo, na verdade mais um dos alter-egos (e não heterónimo, neste caso) de Fernando Pessoa. Muito mais inovadora é a novela, igualmente incompleta, *A Boca do Inferno*, verdadeira peça *avant-la-lettre* que introduz a figura de um detective profissional, no mesmo ano em que o género era inventado na costa oeste americana por Dashiell Hammett.

Das muitas centenas de autores que praticaram o género ao longo do século XX, quase sempre debaixo de pseudónimo inglês, ou francês, não reza a história por aí além. Salientam-se alguns realmente interessantes, a saber.

**Reinaldo Ferreira**, a quem um tipógrafo por lapso rebaptizou de *Repórter X*, prontamente adoptado pelo próprio, foi homem abundante de coragem e descaramento. Foram famosas as suas *reinaldices*, invenções sensacionalistas para fazer *caxas* na primeira página dos jornais. Além da introdução em Portugal do jornalismo de sensação, Reinaldo foi ainda homem para impôr um jornalismo de investigação sem igual, antes ou depois. Para fazer uma reportagem sobre a mendicância viveu três dias a pedir esmola. Para outra sobre a prostituição, disfarçou-se de americana e atacou de peruca loira no Cais do Sodré. Mas a mais famosa de todas

foi a que o levou a descobrir, antes da polícia, o homicídio de uma famosa actriz de revista pelo amante de posses e maus hábitos de macho latino. Com essa peripécia escreveu o seu mais famoso livro, realizou um filme e encenou uma peça de teatro.

Depois há que destacar **Dick Haskins/Andrade de Albuquerque**, não tanto pela qualidade da obra, tão mediana como a dos milhentos autores traduzidos nas milhentas colecções de bolso que então proliferavam, mas sobretudo por ter usado o dinheiro ganho com as vendas no estrangeiro para criar uma colecção onde editou pela primeira vez, entre outros, nomes tão importantes como Patricia Highsmith. Só por isso já mereceria a nossa grande estima.

Do final dos anos 60, década em que finalmente começam a aparecer em Portugal os autores do policial negro americano e francês, há que destacar três personalidades.

**Ross Pynn/Roussado Pinto**, homem capaz de escrever romances em 48 horas — o que, aliás, se nota — do mesmo modo que anos mais tarde inventava todas as notícias, à boa maneira de Reinaldo Ferreira, do inenarrável *Jornal do Incrível*. A sua importância deve-se ao facto de ter sido também um excelente editor de policial negro, em colecções como *Ângulo Negro*, *Rifi*, *APR*, bem como mentor de magazines especializados em contos policiais.

**Mário-Henrique Leiria** foi estudante de engenharia, surrealista dissidente e viajante compulsivo. Quando regressou, já velho, traduziu Chandler (*O Imenso Adeus* de Leiria parece que ainda soa melhor que o original *The Long Goodbye*). Criou uma colecção de policiais com algumas das mais belas capas que o mundo viu. E, nessa mesma *Olho de Lince*, editou a versão portuguesa de *Du Rifi Chez Les Hommes*, de Auguste le Breton, com um glossário de calão das ruas de Lisboa que antecede, em quase 10 anos, o arrojo literário do *Molero*. É claro



## Leituras:



- *Quaresma, Decifrador*, 2009 (1ª edição completa) e *A Boca do Inferno*, 2001 (1ª edição), Fernando Pessoa.
- *O Caso da Mulher Sádica*, Ross Pynn, 1963 (não por ser o melhor, ou o pior — que todos eles têm os seus momentos bons e os seus momentos insuportáveis — mas porque serve para demonstrar que, caso não levasse nome americano, a Censura tê-lo-ia mandado retirar do mercado).
- *Mão Direita do Diabo*, Dennis McSade, 1967.
- *Contos do Gin-Tônico*, Mário-Henrique Leiria, 1973.
- *Balada da Praia dos Cães*, José Cardoso Pires, 1982.
- *Os Comedores de Pérolas*, João Aguiar, 1992.
- *Myra*, Maria Velho da Costa, 2009.

que, mais uma vez, o facto de o livro estar incluso numa colecçãozinha menor conseguiu não despertar a silenciadora curiosidade dos majores da Censura.

Finalmente cabe falar, com particular destaque, de **Dennis McShade/Dinis Machado**, a meu ver o mais inovador autor de policiais em português europeu. Para além de, também eles, ter dirigido a mais importante colecção de policial negro — a *Rififi*, da editora Ibis. Nessa colecção, inicialmente apenas porque precisava de dinheiro, criou um assassino profissional com preocupações éticas e estéticas. Dar-lhe o nome americanizado de uma personagem de Jorge Luís Borges — isso é que é referência, e literária — e, ainda por cima, escrever três livros consistentes em menos de um ano, com a delicadeza de não voltar repetir *ad nauseam* a receita, é digno de relevo. Sobretudo num mundo de heróis *franshisados*. Mas também não é todos os dias que se alcança um livro como *O Que Diz Molero*, afinal bem mais policial do que parece. E

Dinis Machado conseguiu-o. E ainda teve mais uma vez o bom gosto de, após o sucesso, não aproveitar a onda para desatar a publicar todos os anos, pelo Natal, o mesmo produto com outro título.

É claro que, fora do *círculo* policial, alguns outros autores, de forma mais ou menos assumida, navegaram já com ventos muito favoráveis por este oceano litarário que a muitos apenas parece um mar menor. Entre todos, Cardoso Pires foi aquele que, assumindo-o claramente na *Balada da Praia do Cães*, já antes mostrara não desconhecer as melhores técnicas do policial no seu melhor livro de sempre — *O Delfim*.

## 7.2. O Policial em Português das Colónias

Isto do português das colónias deve ser contextualizado. No Brasil designam a nossa língua de *português europeu*. Ora, vejamos. Se ele há isso, então *a contrario* o brasileiro só pode ser *português das colónias*. Só se poderia designar de português do Brasil se o anverso fosse português de Portugal. Bem vistas as coisas, desde a entrada do Acordo Ortográfico que esses vários portugueses estão hoje unificados — e, mais precisamente, em ortografia pós-colonial.

Se para os autores da metrópole, como se dizia antigamente, essa obrigação de grafar a língua de outra e menos lógica maneira pode ser um problema, para os autores brasileiros nem por isso, já que ficaram exactamente onde estavam. E, aparentemente, ainda hoje se publicam muitos livros assumidamente policiais nos Estados

## Leituras:



- *A Grande Arte*, Rubem Fonseca, 1983.
- *Acqua Toffana*, Patrícia Melo, 1994.



Unidos do Brasil. Não é mesmo incomum encontrarem-se múltiplos estudos académicos a navegar na rede. Acontece que, em Portugal, poucos são os editados, com excepção da espantosa Patrícia Melo e do magnífico Rubem Fonseca, que até já conseguiu o feito de ganhar, com o seus policiais, o venerável e particularmente bem nutrido Prémio Camões. Vallha-nos isso — que aos bons autores não sejam de todo relevantes os desacordos ortográficos.

**Agradecimento maior:**

aos membros das Oficinas de Literatura Policial  
de Almada, Sesimbra e Oliveira de Azeméis que ajudaram,  
ao longo dos trabalhos, a debater o conceito;  
às Bibliotecas que organizaram as oficinas;  
à DGLB/Ministério da Cultura  
e à Fundação Calouste Gulbenkian  
que as subsidiaram.

**Abraços:**

ao António Bajanca e ao Viriato Teles.



© Oficina do Crime // e-dições virtuais  
e josé xavier ezequiel, mmix



© Oficina do Crime // e-dições virtuais  
e josé xavier ezequiel, mmix