

OS PRIMÓRDIOS DA NARRATIVA POLICIAL THE ORIGINS OF THE DETECTIVE NARRATIVE

Giselle Bueno¹

RESUMO

Neste artigo, elaboramos um estudo sobre os primórdios do gênero policial na literatura, especialmente, sobre a forma chamada “romance ou conto de enigma”. Tendo em vista esse objetivo, procuramos levantar as principais características das primeiras narrativas policiais, apresentando, de maneira sintética, a história de seu desenvolvimento, desde sua invenção, no século XIX, por Edgar Allan Poe, até a atuação, já no início e meados do século XX, de dois escritores posteriores, Conan Doyle e Agatha Christie, grandes herdeiros estéticos iniciais do trabalho de Poe.

Palavras-chave: gênero policial; romance de enigma; Edgar Allan Poe; Arthur Conan Doyle; Agatha Christie.

ABSTRACT

In this article, we have elaborated a study on the beginnings of the detective genre in literature, particularly focusing on the form known as the "whodunit novel" or the "mystery story". With this objective in mind, we sought to outline the main characteristics of early detective narratives, providing a concise overview of their development history, starting from their invention in the 19th century by Edgar Allan Poe, through to the contributions of two later writers in the early to mid-20th century, Conan Doyle and Agatha Christie, great initial heirs to Poe's literary legacy.

Keywords: detective narrative; whodunit novel; Edgar Allan Poe; Arthur Conan Doyle; Agatha Christie.

O que é um romance ou conto policial? Ou ainda um romance ou conto de detetive, uma ficção *noir* ou um romance de enigma? Nem a nomeação nem a definição de tais gêneros são simples, pois seus códigos ou convenções variam bastante. É possível incluir entre as narrativas policiais textos que não trazem um assassinato ou nem mesmo um policial. Ou ainda obras a que faltam suspense: o assassino é conhecido desde o começo (Cf., a título de ilustração, as *Memórias de Vidocq* de Eugène-François Vidocq ou *Crime e*

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado pela Unicamp. Também professora do Centro Universitário Paulistano/Unipaulistana. Email: giselle.bueno@unipaulistana.edu.br.

castigo de Dostoiévski). Por outro lado, a partir de uma perspectiva mais disposta a categorizar ou fixar padrões, não é impossível reivindicar uma definição ou estrutura global para o objeto em foco: todas ou a maioria das narrativas que pertencem ao gênero policial exibiriam algum tipo de mistério, crime ou ação exercida contra lei e, ao menos, uma vítima, um suspeito e um indivíduo que se põe a investigá-los por via de indícios.²

É fato, porém que nem todo relato em que se introduz um mistério ou crime se constitui como pertencente ao gênero dito policial. Para que isso aconteça, é necessário que a narração e a relação do personagem investigador, normalmente um detetive, com o crime sejam configuradas de determinada maneira. O modo de narrar e de apresentar a trama ao público é decisivo.

A história do gênero policial na literatura talvez ajude a compreender tais questões, se bem que também esteja sujeita a debates. O gênero teria seus mais remotos antecedentes nas peças clássicas *Édipo Rei* de Sófocles (escrita por volta de 427 a. C.) e *Hamlet* de Shakespeare (publicada em 1603)? Ou ainda em certos relatos de cunho educativo que tratavam de aventuras de delinquentes, bem como de sua captura pela polícia, nos inícios do século XVIII na Inglaterra? Ou seria o caso de citar as biografias de um dos mais famosos criminosos da Grã-Bretanha do século XVIII, Jonathan Wild, compostas por Daniel Defoe – *The true and genuine account of the life and actions of the late Jonathan Wild* (1725) – e Henry Fielding – *The life and death of Jonathan Wild, the Great* (1743)? E o que dizer do fascinante decifrador de sinais ou indícios, *Zadig*, personagem da novela homônima de Voltaire, publicada em 1747? E do criminoso Vautrin do Balzac de *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838-1847)?

Discussões sobre protótipos mais antigos à parte, comumente se estima que a narrativa policial *moderna* consiste em uma forma estética inventada por Edgar Allan Poe (1809-1849). “Assassinatos na Rua Morgue” (1841) é tido pela crítica como a obra fundadora do gênero policial. Mas Poe escreveu também

² Seriam ainda convenções da narrativa policial, ou, no mínimo, daquele tipo que se reduz a mero passatempo, “a perfeição do crime, a estupidez da polícia, a argúcia ou perseverança do investigador e um desfecho impressionante” (Shaw, 1982, p. 361).

dois textos que podem ser reputados como sequências, "O Mistério de Marie Rogêt" (1842) e "A Carta Roubada" (1844).

O tempo histórico em que se dá a invenção de Poe e que marcará presença em seus contos, não é, de maneira alguma, destituído de relevância para o entendimento das origens do gênero policial. É a época do desenvolvimento das cidades ou, se se quiser, da civilização urbana, da polícia e das novas técnicas de investigação – ingredientes quase obrigatórios do cenário desse tipo de relato ficcional.

Nos contos de Poe, o protagonista é Chevalier Auguste Dupin, personagem frio e impassível, de intelecto brilhante, mestre em deduções e observações detalhadas. Grosso modo, tanto o assassino quanto a vítima importam pouco. No interior de um enquadramento que tende ao maniqueísmo – bons/maus, policiais-detetives/criminosos –, Dupin, personagem estático, que não sofre alteração no decorrer dos contos, figura no centro de tudo. Ele tem sempre um enigma supostamente indecifrável a resolver, pois é este o elemento que põe em movimento a engrenagem do enredo. Esclarecida a charada, fecha-se a narrativa.

Sim, Dupin opera por meio de cadeias de pensamentos vazadas de rigor científico ou mesmo cientificista. É evidente aqui o diálogo do texto com o momento histórico-filosófico e todo seu clima. Ao longo da primeira metade do século XIX, Auguste Comte, o fundador do positivismo, dava corpo a suas ideias. Numa síntese ligeira, a escola comtiana estriba-se na tese de que os eventos naturais e sociais são determinados por leis. A máquina da mente humana obedece, igualmente, a princípios racionais, generalizantes, e dominá-los é essencial.

É bem verdade que o vínculo entre a narrativa de Poe e o positivismo deve ser lido *cum grano salis*. Como se observa logo na entrada do conto, a análise do investigador é um gesto que se situa entre a ciência e o imponderável. Isto é, pelo menos o narrador da história, atribui à faculdade da análise uma propriedade essencial: o mistério. Se, em tese, todas as coisas são analisáveis, a análise em si permanece um tanto irredutível a essa operação.

As faculdades mentais chamadas "analíticas" são em si mesmo pouco susceptíveis de análise. Só as podemos apreciar pelos seus resultados. Sabemos, entre outras coisas, que elas são para quem as

possui em alto grau uma fonte vivíssima de prazer. Tal como o homem forte se regozija das suas capacidades físicas, deliciando-se com os exercícios que põem os seus músculos em acção, assim também o analista se glorifica com aquela actividade moral que *desenreda*. Tira prazer das ocupações mais triviais que põem em jogo o seu talento. Adora enigmas, charadas, hieróglifos; as suas conclusões têm sempre uma *agudeza* que, aos espíritos vulgares, aparece como sobrenatural. Os resultados deduzidos pela alma e essência de método têm, na verdade, todo o ar de intuição. Esta faculdade de resolução deve possivelmente muito ao estudo da matemática e especialmente daquele mais alto ramo dessa ciência, que, injustamente e simplesmente devido às suas operações retrógradadas, foi chamado, como *par excellence*, “análise”. (Poe, 1988, p. 5).

Enfim, uma das novidades do personagem de Edgar Allan Poe, a bem dizer, um dos sinais de sua modernidade, é que ele não trabalha empiricamente, como o fez, por exemplo, Eugène-François Vidocq, ex-criminoso que se tornou criminalista e publicou suas memórias em 1828, ou como o faziam também, à mesma época da difusão de “Assassinatos na Rua Morgue”, os policiais ex-condenados dos romances de folhetim franceses ou ingleses (Reimão, 1983, p. 14-18). Por meio de conclusões lógicas, Dupin é capaz de colher respostas certas sob os crimes que esquadrinha sem sair de casa. Ensina-nos Lacassin (1987, p. 18) que Poe cria “um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como outros colecionam objetos”. O lugar de atuação e de fala de Dupin não é oficial, institucionalizado. Ele não é um policial ou um detetive de profissão. Ele vive o ato de investigar como uma imersão num ócio criativo, uma recreação instrutiva, um *hobby*. Esta também é, aliás, a forma pela qual a própria narrativa se mostrará ao leitor: um momento digno de prazer inteligente e instigante; um modo, esclarecido, fino, de diversão. Como compositor das histórias, Poe compreende-se como uma instância de cálculo, tanto quanto Dupin. Nada deve ser deixado ao acaso. O texto deve ser montado com precisão, caminhando a passos super planejados para um desenlace surpreendente. Em suma, o racionalismo é marca do personagem principal, mas é também molde construtivo de que se vale a narração (*cum grano salis*, sempre), o que tece um espelhamento, uma ênfase e uma unidade largamente contributivos para a qualidade do texto.

Quanto ao narrador em primeira pessoa dos três contos policiais de Edgar Allan Poe, é possível descrevê-lo como amigo, admirador, ajudante e companheiro de habitação do protagonista, Dupin. Não muito mais do que isso.

Seu nome é desconhecido. Encaixa-se indubitavelmente naquela categoria de análise que a Teoria Literária costuma designar de “narrador testemunha”: “geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque” (Gancho, 1993, p.28). De fato, no caso específico dos relatos de Poe, o narrador, sendo também personagem, não é o protagonista, mas antes uma testemunha ocular que reflete sobre o ocorrido, fornecendo um ponto de vista que é limitado, não (tão) brilhante e perspicaz como o do herói. O narrador, como o leitor, aliás, não enxerga aquilo que é óbvio para Dupin; deixa passar despercebidas pistas e lacunas significativas. Via de regra, pasma com o desvelamento do crime por Dupin, que se estampa como um prodígio produzido a partir de míseros indícios. Tal paradigma será adotado igualmente por Arthur Conan Doyle na construção de sua dupla inseparável, Sherlock Holmes e John H. Watson.

Enfim, uma aura de mistério encobre tanto o narrador quanto Chevalier Dupin, do qual se sabe quase que exclusivamente que é um estrategista da especulação, um raciocinador minucioso, hábil em extrair a lógica subjacente ao que aparece como inexplicável: o crime e as diversas motivações dos personagens sob suspeita. Dupin chega a penetrar nos pensamentos e sentimentos dos demais personagens. “O analista projecta-se no espírito do seu opositor, identifica-se com ele” (Poe, 1988, p. 6). Isso se concretiza, por um lado, por um certo dom imperscrutável, mas também porque, conforme se viu, na concepção positivista ou cientificista, o raciocínio dá-se de acordo com princípios gerais. A proposta ficcional é a seguinte: como Dupin conhece as leis universais do pensamento e é um leitor incomparável de indícios, um mestre da inferência e da dedução, é capaz de acessar a mente dos outros personagens, num processo de identificação antes cerebrino. Sim, Dupin pouco se interessa pela psicologia integral daqueles que são matéria de sua atenção. Ele tende a não julgá-los e também não se envolve emocionalmente com sua vida e experiência. Os demais personagens são simples meios para que Dupin possa exercitar suas habilidades cognitivas, o que é um componente não ético – maquinal, contra empático inumano – bastante estremecedor de sua personalidade.

É importante clarificar que o conto ou romance de enigma só se inicia quando uma grande transgressão já foi consumada. É o momento da

investigação, o modo de inquirição sobre um gesto fatal e trágico já ocorrido, que vem a centro de cena nesse tipo de obra. Em certo sentido, o crime, como grande evento atroz e disruptivo, digno das manchetes mais chamativas dos jornais diários, cede seu lugar de foco à tarefa lenta e discreta da especulação. Nesta mesma linha, pode-se dizer ainda que o enredo é como que projetado como se começasse pelo final, em uma narração regressiva: da morte, ou do desaparecimento de alguém ou de um objeto, para a tentativa de reconstituição do início da história, chegando-se ao culpado.

Duas últimas características dos contos policiais de Poe que serão retomadas frequentemente nas páginas de seus herdeiros são a intratextualidade e a intertextualidade. “O Mistério de Marie Roget” é uma sequência de “Assassinatos na Rua Morgue”, e “A carta roubada” traz referências aos dois contos anteriores. Além disso, Poe insere em sua história críticas ao modelo literário precedente, a que ele se opõe: as memórias de Vidocq.

Em suma, esquematicamente, essa estrutura narrativa engendrada por Poe tem o potencial de despertar três formas básicas de prazer no receptor: o prazer tipicamente humano com o horror do crime, que é representado, entretanto, debaixo do controle da arte de narrar; o prazer com os movimentos de uma inteligência sagaz frente aos desafios de um enigma e, finalmente, o prazer com a reparação de uma justiça que foi transgredida (Reimão, 1983, p. 12).

Os continuadores de Poe foram vários: Pierre Zacone (1817-1895), Fortuné du Boisgobey (1821-1891), Eugène Chavette (1827-1902), Émile Gaboriau (1832-1873), Henry Cauvain (1847-1899), e o mais bem sucedido deles, Arthur Conan Doyle (1859-1930).

Quanto ao sucesso de Sherlock Holmes/Doyle, a quem o atribua também, em grande medida, à filiação positivista. Os textos de Poe e Doyle estariam em sintonia com o pensamento de Augusto Comte, Stuart Mill e Charles Darwin ou com a apoteose da visão científica do mundo verificada no século XIX.

Na obra de Conan Doyle, assoma também a importância do narrador testemunha, um dos artifícios estéticos cardeais para garantir a manutenção do suspense da trama. Entre outras razões, a tensão do enredo é resguardada

porque o narrador testemunha se serve de um ponto de vista limitado, não podendo acessar de modo onisciente a psique do detetive, cujas descobertas e raciocínios são invariavelmente avançados ou adiantados em relação a todos, incluindo, os leitores. Os espantos, reviravoltas e o término revelador ficam preservados.

O fato de Watson, como personagem-narrador, não ser dotado da mesma perspicácia e talento de Holmes, não significa, todavia, que seu campo de atuação é o de mero registrador dos acontecimentos (Reimão, 1983, p. 32). Watson, antes de qualquer coisa, seleciona aquilo que julga ser digno de ser contado. É ele quem assume a relevante posição de filtrador dos relatos e eventos, de acordo com critérios por ele mesmo estabelecidos: quanto mais lógica em seu curso investigativo, menos conhecida ou difundida previamente em jornais, e mais representativa do caráter de Holmes é a história, mais Watson se inclina a transformá-la em livro.

O leitor implícito do romance enigma é aquele que gosta de tramas invulgares, inéditas ou quase inéditas. É igualmente aquele que admira as deduções ao mesmo tempo criativas e “elementares” de Holmes, bem como sua personalidade excêntrica. Nesse sentido, é válido enfatizar que as deduções de Holmes cumprem, em geral, os protocolos de um arrazoado criterioso, e, como quer a perspectiva de Watson, em princípio, quanto mais absoluta (ou aparentemente) lógica é a trilha do raciocínio, melhor a história. Mas isso não é tudo. As deduções contêm também algo de criativo: elas comportam saltos imaginativos ou intuitivos que eliminam a distância ou a lacuna entre uma informação e outra, permitindo a elucidação dos enigmas.

Ainda com relação à narração de Watson, o humor entra em cena quando, em um lance inteligente de metalinguagem, Conan Doyle põe Sherlock Holmes a criticar o estilo por demais romântico do amigo. Em conformidade com seu caráter ou psicologia, Holmes considera que toda a temática mereceria uma abordagem mais exata e objetiva. Aqui, de um só golpe, ganha solidez e riqueza a própria composição da história e a construção dos personagens, pois *personas* diferentes narram ou narrariam de maneiras diferentes. Os relatos tornam-se mais enigmáticos e abertos a explorações interpretativas, uma vez que o próprio Holmes questiona o estilo em que eles

são narrados por Watson. Ora, é sabido que, quando se trata da arte de narrar, o modo de apresentação interfere na natureza do próprio conteúdo.

Quanto à figura de Sherlock Holmes, é preciso registrar que é bem mais desenvolvida que o Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe. O personagem de Conan Doyle é investigador particular. Oferece conselhos, sugestões e orientações a detetives profissionais. Mas é também mais do que isso. Ao receptor é dado sentir e perceber a integridade da personalidade humana de Holmes: seus hábitos singulares, como o uso da morfina ou do tabaco de marinheiro, seus dotes musicais, sua capacidade de meditação silenciosa, sua necessidade entranhada de engajar a mente em um trabalho ativo e desafiador.

Por último, tanto a intratextualidade quanto a intertextualidade se farão notar nos livros de Conan Doyle, o que colabora para sua interpretação como marca típica do gênero, com funções específicas, como o reforço do efeito de verossimilhança: ler em uma obra de Holmes uma referência a um evento já acontecido anteriormente, por exemplo, acentua a sensação de continuidade lógica da vida do personagem, tornando-a mais real e coerente. Como recorda Reimão (1983, p. 32), uma passagem célebre de intertextualidade ocorre já em “Estudo em Vermelho”, texto em que estreia o personagem Sherlock Holmes.

“É muito simples quando você explica”, disse eu, sorrindo. “Você me lembra Dupin de Edgar Allan Poe. Nunca pensei que existissem pessoas assim na vida real.”

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

“Leu as obras de Gaboriau?” Perguntei. “Lecoq corresponde à sua ideia de um detetive?”

Sherlock Holmes torceu o nariz, sardônico. “Lecoq era um pobre trapalhão”, disse num tom irritado; “só tinha uma qualidade, sua energia. Aquele livro me deixou realmente infeliz. A questão era como identificar um prisioneiro desconhecido. Eu poderia ter feito isso em vinte e quatro horas. Lecoq levou uns seis meses. Aquilo poderia ser usado como um manual para ensinar a detetives o que evitar.”

Senti-me indignado por ver dois personagens que admirara tratados com tamanho desdém. Fui até a janela e pus-me a contemplar a rua movimentada. “Esse sujeito pode ser inteligente”, disse a mim mesmo, “mas é sem dúvida muito convencido.” (Conan Doyle, 2013, p. 27)

A referência depreciativa a Dupin e a Poe têm, certamente, intenção humorística, pois é clara a admiração ou, no mínimo, a dívida de Conan Doyle com a criação e a criatura fictícia do contista americano. Trata-se de uma forma literária engenhosa de exorcizar os aspectos negativos da influência, como a acusação de falta de originalidade ou plágio. Nada disso significa que o trecho não sirva, igualmente, para traçar as diferenças de concepção entre um e outro personagem, um e outro autor. No frigor dos ovos, contudo, do ponto de vista estético, é prazeroso assistir Conan Doyle render, com consciência, de maneira irônica ou às avessas, uma homenagem ao seu grande predecessor. A posição de Watson, sem dúvida, funciona como contraponto ao desprezo de Holmes. E em tempo: o francês Émile Gaboriau, como foi sinalizado, é um escritor herdeiro de Poe. Em 1866, ele publicou um romance policial intitulado *O caso Lerouge*, cujo personagem principal era o policial Monsieur Lecoq, inspirado em Eugène-François Vidocq.

Assim como ocorreu com Edgar Allan Poe, os continuadores de Conan Doyle foram inúmeros: entre tantos outros, Gaston Leroux (1868-1927), com seu *Rouletabille*, Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), com seu *padre Brown*, e Agatha Christie (1890-1976), com seu *Hercule Poirot*.

A obra de Agatha Christie é atravessada por detetives diversos, como Miss Jane Marple, Parker Pyne e outros. Bastante extensa, tal obra nem sempre acompanha de modo estrito os procedimentos literários encontrados na narrativa policial clássica. Logo, este artigo centralizará sua atenção no personagem Hercule Poirot, presente em uma série de textos – romances, contos e peças teatrais – que tendem a alinhar-se à forma tradicional do romance de enigma. Assim como Sherlock Holmes, Poirot conta, inclusive, com um amigo que faz memória às suas aventuras, o capitão Hastings.

Poirot e Hastings surgem pela primeira vez no romance *O misterioso caso Styles* de 1920. A sua biografia e ligação guarda algumas semelhanças com as de Watson/Holmes: Hastings é ex-soldado ferido em batalha, estreita o contato com Poirot em seu período de convalescença, passando a admirá-lo, torna-se narrador a pedidos e acaba por dividir residência com o detetive. Diferentemente de Watson, entretanto, que é médico, Hastings acalenta a pretensão de atuar como detetive. Pretensão é a palavra, pois Hastings é mais limitado intelectualmente do que Watson e até mesmo do que aquilo que se

designa como “leitor médio”. Poirot tem a prática de manipular o parceiro devido a essa limitação, fazendo-o, por exemplo, divulgar pistas errôneas ou interpretações falsas sobre os acontecimentos. Muitas vezes, os leitores são arrastados por esse truque de Poirot, mas, ocasionalmente, até mesmo eles sabem e entendem melhor que Hastings a trama da história.

O belga Poirot, como Holmes, é vaidoso e requintado. Fundamenta seu trabalho em pesquisas empíricas e deduções, se bem que compreenda apenas estas últimas como realmente decisivas. Além disso, Poirot é mais atento à análise de personalidade e aos sinais psicológicos que percebe, estabelecendo com os demais personagens uma relação mais parcial e afetiva.

Um atributo distinto da ficção de Ágatha Christie, em comparação aos dois escritores aqui estudados, é que ela é menos realista ou até mesmo menos verossímil: avultam em suas produções maneiras de assassinar aprimoradíssimas, matadores de cérebro mirabolantemente inventivo, venenos exóticos, armas de tecnologia superavançada, etc. Tais características provavelmente concorrem para que os livros da autora sejam até hoje avaliados por inúmeros críticos como sublitteratura.

A intratextualidade e a intertextualidade equivalem, ainda em Agatha Christie, a ingredientes obrigatórios do gênero. Em *Os crimes ABC*, por exemplo, retorna o recurso humorístico e metalinguístico de criticar o modelo detetivesco de uma série anterior. Poirot ridiculariza as pistas ou tipos de pistas entregues inadvertidamente pelos criminosos nos casos enfrentados por Holmes, já que funcionam como uma “ajudazinha” ao detetive. É o romance de enigma rindo de si mesmo:

- Mas o que quer, *mon ami*? Você me encara com um ar de devoção canina, e exige de mim um pronunciamento à la Sherlock Holmes! Agora falemos a verdade: Eu não sei como é o assassino, nem onde vive e nem como pôr as mãos nele.
- Se ao menos ele tivesse deixado alguma pista – murmurei.
- Sim, a pista... é sempre ela que atrai você. Uma pena que ele não fumasse deixando a cinza cair e então pisasse nesta com um sapato que tivesse uma sola de padrão especial.... Não, ele não é tão prestimoso. (Christie, 2009, p. 107).

Após as manifestações inaugurais ou clássicas descritas neste artigo, o gênero policial desdobrou-se em várias formas ou linhas diferentes. Para mencionar, muito modestamente, apenas duas delas, há ficcionistas como Georges Simenon (1903-1989) ou Frédéric Dard (1921-2000), em que o gênero

se corporifica como um romance de atmosfera: a investigação sobre o crime é bem menos relevante que a análise da psique humana. E há também os autores do chamado romance negro ou *noir*, como Dashiell Hammet (1894-1961) e Raymond Chandler (1888-1959), que produzem obras muitas vezes subversoras dos códigos e convenções do romance de enigma de Poe, Doyle e Christie. Na ficção *noir*, são abandonados o otimismo, a moralidade padrão, o conformismo ideológico e social, o exame psicológico, e, por fim, a infalibilidade do herói, que, como se viu, no romance de enigma, nunca é vencido nem pelo crime nem pelo criminoso nem pelo mistério. A bem dizer, a própria figura do detetive ausenta-se em algumas das narrativas de Hammett e Chandler. Por outro lado, entram com estrondo em cena a supremacia da ação, o comportamento exteriorizado, não analisado psicologicamente, a violência e os sentimentos brutais. Há uma fala icônica ou citação célebre d'*O falcão maltês* que deixa transparecer até onde se estende o aspecto sombrio e perverso da violência no livro: "When you're slapped, you'll take it and like it" (Hammett, 1989, p. 69) A tradução em português não é muito feliz, pois apaga a ideia de deleite masoquista expressa no verbo "like": "E, quando for esbofeteado, vai suportar sem reclamar" (Hammett, 1984, p. 49). A frase é proferida pelo personagem principal, o detetive Sam Spade, em um momento em que está sendo confrontado fisicamente por um adversário, o que contribui para que se erga a imagem de um indivíduo intrépido e determinado, que não se curva nem à pressão psicológica nem à pressão física ou à violência mais bestial. Essa atitude de Sam Spade é paradigmática do estilo *hard-boiled*, "duro e cínico", associado à literatura *noir* de Hammett, que, valendo-se de uma linguagem crua e direta, sem sentimentalismos, é eivada de brutalidade e sexo, e tem como protagonista um detetive dado a cinismos, pragmático e frio.

Tal evolução, rudemente desenhada no parágrafo acima, aponta para a extraordinária diversidade de um gênero que oscila entre o racional e o imaginário. Novas fórmulas são constantemente fabricadas a partir do modelo, como o romance de espionagem, o que parece indicar que seu arsenal estético está longe de esgotado.

REFERÊNCIAS

CONAN DOYLE, Arthur. **Um estudo em vermelho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CHRISTIE, Agatha. **Os crimes ABC**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. São Paulo: Brasiliense: 1984.

_____. **The maltese falcon**. New York: Vintage, 1989.

LACASSIN, Francis. **Mythologie du roman policier**. Paris: Union générale d'éd, 1987.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Lisboa: Europa-América, 1988.

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

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.