

Watson, Foi Você Quem Matou o Policial?

Maikon Augusto Delgado
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

This may be the practice in law, but it is not the usage of reason. My ultimate object is only the truth. My immediate purpose is to lead you to place in juxtaposition (...)
(Poe, 2014: 23)

Introdução

A pretensão do presente trabalho é indagar a respeito da mudança de paradigma no horizonte de expectativas do gênero policial na literatura entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX. Este período compreende a gênese do gênero, com Edgar Allan Poe, e sua transformação na vertente *hard-boiled*, cujos expoentes são hoje os clássicos norte-americanos Raymond Chandler e Dashiell Hammett, passando pelo seu divisor de águas, Conan Doyle.

É amplamente aceite no âmbito dos estudos literários atuais que o pioneiro no gênero do romance policial foi o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, com a publicação, em 1841, do conto *The Murders in the Rue Morgue*. Com a sua obra, Poe inaugurou um formato novo, que rapidamente se disseminaria pela Europa e Estados

Unidos. As influências primeiras sobre essa inovação realizada por Poe advêm, conforme Fisher (2004), do romantismo e da literatura gótica, especialmente a inglesa. Do romantismo ressaltamos como características de relevo para a nossa discussão o teor do fantástico, advindo da fantasia, o grotesco, o mistério e sobretudo a relação da razão com a loucura/insanidade. Do gótico, vale a pena recuperar traços peculiares inerentes como o terror, mais uma vez a loucura e o imaginário do sobrenatural.

1. Edgar Allan Poe

O estilo e as preocupações de Poe ligavam-se fortemente às características recém elencadas, sem, contudo, a elas ficar restringido. Adicionou-lhes um tema que lhe era muito querido: a racionalidade. Entenda-se aqui racionalidade como a faculdade do ser humano de abarcar o mundo com o pensamento lógico.¹ Parece-nos pertinente recuperar sua predileção pelo tema devido ao desenvolvimento que lhe dá na sua obra última obra, *Eureka*. Nela, a preocupação de Poe, para além do facto de problematizar a ciência e a construção dos seus discursos, pareceu ser também o exercício lógico da razão e da linguagem e a desconstrução de saberes inamovíveis delas advindos.

Apesar de nos referirmos ao último livro publicado de Poe, a temática e o exercício lógico da razão encontram-se vastamente ao longo de toda a obra do autor norte-americano, sabidamente e em peso nos seus contos policiais. Começemos, pois, com *The Murders in the Rue Morgue*.

Auguste Dupin é o estandarte da razão no enredo, o que nós hoje em dia chamaríamos de “detective”. Observação que vale a pena ser mencionada, pois em nenhum momento o próprio Poe utilizou o

1. (...) o ser humano encontra realmente em si mesmo uma faculdade por meio da qual ele se distingue de todas as outras coisas, e até de si mesmo, na medida em que é afetado pelos objetos e essa [faculdade] é a razão. (Kant, 1974:247)

termo para designar Dupin. Aliás, o radical *detect*,² tão apreciado pela literatura policial contemporânea, é usado somente uma vez ao longo do conto, na página 23, (Poe, 2014) quando Dupin discorre sobre as maneiras de egresso da cena do crime por parte do criminoso. No conto, Dupin é o instrumento pelo qual o mistério do mundo (no caso, os dois estranhos e brutais assassinios perpetrados na Rua Morgue) se organiza e, por meio dessa organização, passa a fazer sentido. Dupin é o factor gerador de sentido dos *faits divers*³ do mundo. O mundo e os seus fenómenos apresentam-se esparsos e aparentemente desconexos entre si. Para o observador desavisado, a falta de nexos configura-se como mistério, quando não tocando o insondável. No entanto, para Dupin é onde os outros não vêem o nexos que ele se usa da razão lógica para reconstruir a verdade dos factos. A razão lógica é, pois, para Dupin, um instrumento para ler e interpretar o mundo. Interpretar, aqui, não deve ser entendido como fazer uma interpretação possível dos acontecimentos, e sim como chegar à única compreensão dos factos. No entendimento de Dupin, todo e qualquer facto ou evento no mundo, ao longo da acção pela qual aquele facto ou evento é realizado e consumado, deixa marcas potencialmente indeléveis. Para lhes aceder, é preciso somente pensar com acuidade e método (leia-se, lógica).

Ora, o episódio do regresso do perpetrador da cena do crime, que mencionámos acima e citamos brevemente abaixo, é exemplar: “My own examination was somewhat more particular, and was so for the reason I have just given – because here it was, I knew, that all apparent impossibilities must be proved to be not such in reality.” (Poe, 2014: 20) Outra fala de Dupin, um pouco depois, é reveladora de seu intuito: “This may be the practice in law, but it is not the usage of reason. My ultimate object is only the truth. My immediate purpose is to lead you to place in juxtaposition (...)”. (Poe, 2014: 23)

2. Sobre a origem do termo, veja-se Silverman, 1991.

3. Aqui fazemos alusão à explanação que Schwartz faz do termo no seu artigo “O Espectador Cinematográfico Antes do Aparato do Cinema: o Gosto do Público pela Realidade na Paris Fim-de-Século.” (2001)

Dupin não abandona jamais a fé no seu método, porque sabe que este o levará invariavelmente à tão almejada verdade.

Independentemente de o leitor aceitar ou não como verosímil as aptidões analíticas do “detective” de Poe, esta verosimilhança joga com o limite do real e do surreal, pois as suas capacidades roçam o sobrenatural ou o não comumente humano, a sua razão é capaz de colectar as marcas deixadas pelos eventos e dar-lhes umnexo favorável ao entendimento incontestado que obtém. A razão, dessa forma, é a lente pela qual se pode verter luz do mundo, um mundo, ressaltamos, por si só *sempre* passível de compreensão. Não há espaço para mistérios no mundo intelectual da racionalidade lógica.

Faz-se notar com força esse traço lógico-racional nos detectives criados posteriormente à publicação do primeiro conto de Dupin. O modelo de indivíduo que decifra o mundo apoiado na razão dissemina-se rapidamente por entre vários escritores. Outros “detectives” são criados à semelhança da personagem de Poe.⁴ De entre eles, um será especialmente caro para esta análise: Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Não só por ser a mais famosa de todas as personagens detectives que a virada do século XIX nos deu, mas porque, e aqui encontra-se o ponto central do nosso questionamento, é a grande e a “maior” representante do género que, suspeitamos, teria mudado o formato criado por Poe e inaugurado uma nova vertente.

2. O Que Era o Policial Antes de Sherlock e no Que Ele Se Transformou

Como vínhamos dissertando até agora, o género policial criado por Poe pautava-se por um modelo lógico-racional de entendimento do mundo. Dupin, tanto em *The Murders of the Rue Morgue*, como em *The Mystery of Marie Roget* e *The Purloined Letter*, resolvia os mistérios

4. Seriam eles, entre outros, os seguintes: Sherlock Holmes, de Conan Doyle; Thorndyke, de Richard Austin Freeman; Martin Hewitt, de Arthur George Morrison; Scarlet Pimpernel, da Baronesa de Orczy; o Inspector Joseph French, de Freeman Wills Crofts; o *enquêteur* Lecocq, de Émile Gaboriau; e Arsène Lupin, de Maurice Leblanc.

com a sua razão, ou melhor dito, com a lógica racional que procura consistências nos factos e eventos do mundo e lhes descartava as inconsistências.

Sherlock Holmes, do mesmo modo, procede a partir da observação do mundo (factos, eventos e depoimentos – discursos com intenção de verdade) para extrair-lhe uma narrativa dos feitos que perfazem o mistério que lhe é incumbido decifrar. Esse método, empregado à imagem do de Dupin, pode ser visto em todos os seus casos, inclusive nas suas “aventuras”.⁵ No entanto, é justamente na sua primeira aventura, na publicação que dá à luz a personagem Sherlock Holmes, que Conan Doyle, talvez sem se dar conta, “sacrifica” o género idealizado por Poe e transforma-o em algo semelhante e, ao mesmo tempo, distinto. Vejamos como.

3. Van Dine, Todorov e Pessoa

Recuperemos, a título de maior clareza, a discussão sobre as regras estipuladas para a elaboração de relatos policiais. Actualmente, no rol de leituras clássicas para os estudos de romances policiais, temos dois textos centrais que ensejam uma sistematização das regras do formato: *Twenty Rules For Writing Detective Stories*, de Van Dine (1928), e *Tipologia do Romance Policial*, de Todorov (1969). Ambos os textos versam a respeito do limite e das restrições⁶ do género e, por se aterem a isso, podem ajudar-nos em alguns aspectos da nossa discussão.

Recentemente, a organização, edição e publicação da obra inédita do poeta Fernando Pessoa trouxe à luz um terceiro texto, que

-
5. Deve ressaltar-se que as obras protagonizadas por Sherlock Holmes, escritas por Conan Doyle, encontram-se divididas em quatro romances (*The Study in Scarlet*, *The Sign of Four*, *The Hounds of Baskerville* e *The Valley of Fear*) e em quatro colecções de *short stories*, que somam mais de sessenta “aventuras”.
 6. Muito embora sejam textos positivos, no sentido de prescreverem o que é necessário respeitar para que um texto seja policial, não deixam de ter um papel negativo, a saber, o de imporem limitações e um formato imutável para o mesmo género.

nos permitirá refletir sobre o gênero policial por outra via. Ainda que fragmentário e lacunar, o ensaio *História Policial*, (Pessoa, 2012) provavelmente anterior ao texto de Van Dine, parece dar-nos pistas esclarecedoras a respeito do que viria a ser a transformação do gênero para o que hoje se chama “romance policial”.

Em primeiro lugar, já o próprio termo que designa actualmente o policial evidencia uma das características básicas que o diferenciam do gênero idealizado por Poe: “romance”. Pessoa, no seu ensaio, referia-se ao gênero como “história”. Nota-se que Pessoa se identificava com as três *short stories* de Poe, em inúmeros aspectos, dentre os quais o facto de a narrativa dever ser simples e portanto curta:

A simplicidade do enredo é, nem é preciso lembrar, um requisito não só de uma história policial, mas de todos os tipos de romances e histórias. Desta necessidade de um enredo simples, retiramos a conclusão de que a história policial deve ser curta, pois nunca existe um problema que necessite ocupar muito espaço. (Pessoa, 2012: 223)

Pessoa conecta a necessidade da extensão da narrativa com outros dois factores relevantes para o seu sucesso: o facto de a história dever ser intelectual, concisa e sem espaço para sentimentos, e não se desviar do cerne da decifração, o que não daria margem para descrições longas ou desenvolvimento de personagens secundárias. Poe teria “seguido” à risca essas estipulações técnicas nos seus três contos já citados; o mesmo fez Pessoa. Porém, Conan Doyle, o criador que Sherlock Holmes, tergiversou esses preceitos (ainda que não enunciados, até então, por qualquer escritor ou teórico) e desrespeitou-os aquando da publicação da primeira aventura do detective inglês.

Em *The Study in Scarlet*, de 1887, Conan Doyle parece procurar fazer um pastiche dos três contos de Poe. Cria um detective racional que se pauta pela dedução lógica para decifrar os mistérios; cria um parceiro para esse detective com a função de narrador; cria mistérios aparentemente sem explicação, mas que no final da narrativa são abarcados e coligidos pela mente lógico-racional do decifrador. De uma perspectiva ampla, Conan Doyle segue os passos de Poe, mas difere

dele no que nos parece ser fundamental, à primeira vista, para modificar o *modus operandi* do formato: a extensão do texto. Essa alteração permite a Conan Doyle justamente o que para Poe e Pessoa parecia ser desinteressante num texto policial (por eles entendido, repetimos, como um texto onde o deciframento de um mistério constitui o cerne da questão), ou seja, desenvolver na trama personagens secundárias e panos de fundo para o enredo. Disso trata a segunda e longa parte de *A Study in Scarlet*, uma história de amor mal concluída, em que as personagens Lucy e Hope são impedidas de casar por serem membros de uma comunidade mórmon norte-americana de Utah. Pessoa é veemente na sua opinião sobre a segunda parte da obra de Conan Doyle:

Algumas histórias policiais retiram o seu caráter interessante de aspectos exteriores às histórias policiais. O que são alguns dos contos de Sherlock Holmes – *The Lost Three Quarters*, Charles Augustus Milverton e alguns mais – senão narrativas policiais? O dr. Freeman é sempre agradável de ler, mas *A Certain Mr Thorndyke* podia ser contado em cinquenta páginas. Trata-se, na realidade, de uma história de aventuras com uma história policial como pós-escrito. O mesmo processo criminoso abarca *A Study in Scarlet*, onde a narrativa passada na América podia ter sido eliminada ou condensada num parágrafo ou dois. (Pessoa, 2012: 219)

Segundo Fernando Pessoa, o que seria uma história policial torna-se uma história de aventuras. Não no caso de Sherlock Holmes, porque este não se sujeita a qualquer tipo de risco (a não ser aquando da prisão de Hope/*cabdriver* quando vem ao gabinete da 221B Baker Street), mas sim para Hope, o perpetrador dos crimes na primeira parte do livro.

4. Conan Doyle, Romance e Aventura

A “aventurização” da história policial por Conan Doyle em *A Study in Scarlet* traz ao género de Poe novas perspectivas, a partir das quais e para as quais se pode criar. Esse novo horizonte de criação,

parece-nos, acaba por preterir o afã original de Poe e até o eclipsar. Pode-se ver isso nas obras que se inserem no que hoje se costuma chamar de *hard-boiled*,⁷ onde os detectives são alvo de aventuras, mas não utilizam qualquer raciocínio lógico para decifrar os mistérios, uma vez que nas obras desta vertente não há mistérios como os havia para Poe, Pessoa e até Conan Doyle. O que há são crimes cujos responsáveis ainda não foram descobertos.

A inserção do caráter aventureiro no género policial afecta sobremaneira as bases sobre as quais as narrativas policiais e/ou detectivescas se desenvolvem, a partir de então, a ponto de que o que eram, para Poe, as premissas fundamentais para o modelo de decifração dos mistérios, passaram a ser aspectos menos privilegiados. Ao mesmo tempo, os preceitos do romance de aventuras, “o perigo, a perseguição, a luta”, (Todorov, 1969: 100) ganharam mais espaço no género então em transformação. Pode-se notar isto no desenvolvimento da obra de Sherlock, já que em *The Final Problem*, publicado na coletânea *The Memoirs of Sherlock Holmes*, em 1894, Conan Doyle mata Sherlock. É do conhecimento público que o autor escocês exterminou a personagem que lhe deu fama por estar cansado dela e por querer dedicar-se aos seus romances históricos. No entanto, independentemente dos motivos pessoais do autor, tê-lo matado e depois fazê-lo renascer em *The Hounds of Baskerville* pode ser visto, na esteira da recepção mais imediata à obra e no âmbito do horizonte de expectativas criado a partir dela, como uma liberdade a que o próprio género se dá, ao permitir-se transpôr os limites previamente estabelecidos.

Recordemos, a propósito, um trecho de Todorov que, apesar de entender o género de um ponto de vista judicativo, lança luz sobre uma possível dinâmica que nos é cara:

7. Aludimos aqui a obras de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, especialmente *O Sono Eterno* e *O Falcão Maltês*, respectivamente.

Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima de literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (...). (1969: 95)

A pergunta que colocamos é a seguinte: Será mesmo? O facto de Conan Doyle, com as aventuras *romanceadas* de Sherlock Holmes (e atentemos no termo em itálico) não teria feito justamente o contrário que Todorov sugere? Não teria ele transformado o gênero? Se o “melhor” que a literatura policial já produziu, pelo menos no respeitante ao cânone consolidado, são as aventuras de Sherlock Holmes, não teria sido aquele que melhor se adaptou que inesperadamente transgrediu as regras do gênero? O nosso objetivo aqui não é tecer uma crítica judicativa a respeito dessa alteração do cânone policial. Toda e qualquer mudança não sofrerá, pelo menos da nossa parte, julgamentos de valor. Se a mudança é bem-vinda ou não, não nos compete dizer. Tão pouco se é benquista. O que nos interessa no momento é tentar esboçar, ainda que de forma incipiente, um entendimento a respeito dos mecanismos inerentes à mudança.

Nesse sentido, a brecha aventuresca, teoricamente aberta por Conan Doyle através da *romanceação*, teria dado ensejo para que o que era inerente ao gênero, na sua origem, tivesse deixado de o ser. Parece-nos importante, nessa altura do nosso discorrimento, trazer à discussão um conceito que nos ajudará a compreender a dinâmica pela qual o gênero se modificou. Recuperemos, pois, a Teoria da Recepção, de Jauss, o seu conceito de recepção e de horizonte de expectativas na literatura, bem como o de historicidade de Gadamer:

A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (Jauss, 1994: 24)

E Gadamer: “entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião.” (2003:17) A este conceito somamos a citação do teórico búlgaro Todorov citada logo acima.

Partindo, portanto, do viés de entendimento que esses conceitos nos outorgam e tendo em vista a citação de Todorov, permitimo-nos incorrer na nossa tentativa de entendimento da transformação ocorrida no seio do gênero policial. Assim como a disseminação da obra inaugural de Poe se deu com bastante força pela Europa, a ponto de seu impacto ter gerado inúmeros pastiches,⁸ o sucesso de um deles (Sherlock Holmes) teve, por sua vez, o seu próprio sucesso e um outro impacto.

Por outras palavras: os inovadores contos policiais de Poe, publicados no início da década de 1840, inseriram-se num horizonte de expectativas literário que promoveu positivamente o autor. A sua recepção em França e na Grã-Bretanha foi frutífera e ampla (Henri, 2010; e Wall, 2008) e isso alavancou-o. Por sua vez, a obra de Conan Doyle também se inseriu num horizonte de expectativas que compreendia a inovação de Poe, ao ponto de Doyle já a poder inserir como um pastiche do autor norte-americano. O sucesso da personagem Sherlock Holmes, ou melhor, o sucesso das suas aventuras entre o público inglês permite que aquela brecha mencionada acima, imiscuída no meio do pastiche de Poe, se alastre e tome fôlego, disseminando-se novamente a partir do paradigma aventureSCO.

8. Pensamos aqui nas primeiras obras policiais de Gaboriau, Leblanc, Freeman, Morrison, Boisgobey e Orczy, bem como do próprio Conan Doyle.

A aventura torna-se, então, um tema chave para o desenvolvimento do género pós-Sherlock. Com a noção de aventura vem tudo o que lhe é inerente, tanto em termos técnicos como em termos de temática. Na temática, temos, como dissemos, tudo o que diz respeito aos perigos, riscos e imbróglis nos quais o protagonista, na figura de um detective ou policial, se pode envolver. No âmbito dos termos técnicos, a narrativa sofre influências, pois sujeita-se mais à premência da acção e à tendência descritiva do género aventura. Lembremos que, para Poe, nas suas três *short stories* cujo protagonista era Dupin, e para Pessoa no seu ensaio *História Policial*, a narrativa dizia respeito ao relato do deciframento de um mistério, ou seja, ao relato de como uma mente lógico-racional consegue coligir factos e dados do mundo, em prol de um desvendamento de um mistério.

Os aspectos temáticos originários de Poe perdem a sua força, à medida que a brecha aventureira se fortalece. Poderíamos dizer então, de certa forma, que aquilo que estava na origem do género policial passou, num movimento de pastichização, a não ser mais o característico do que viriam a ser os romances policiais. (Todorov, 1969; Mandel, 1988) A aventurização e romanceação das histórias policiais culminaram numa espécie de naufrágio das histórias lógico-racionais,⁹ tal como foram idealizadas por Poe.¹⁰

Por fim, um último factor que parece ser de grande importância, e que marca o género originário de Poe, é a estrutura narrativa das obras, ou a existência de um narrador que relata a história, mas que também participa nela.

9. Todorov, no mesmo texto já aqui tantas vezes citado, nomeia-as de “romances de enigma”.

10. Não nos propusemos aqui indagar a respeito de possíveis influências de um género noutra, mas parece-nos bastante instigante a ideia de inquirir a respeito de (dis)similitudes entre os romances policiais e os romances de capa e espada, uma vez que uns datam a partir de 1841 e os outros de 1826. 1844, por exemplo, é ao mesmo tempo o ano de publicação de *The Purloined Letter*, de Poe, e de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas Pai.

5. Sherlock e Watson

Um desconhecido é o narrador dos feitos de Dupin; Watson é o dos de Sherlock. Através daquela personagem não tão secundária inteiramo-nos das aventuras do detective inglês. Através do seu relato e da organização do seu discurso, acedemos à intrincada cadeia lógico-racional de Sherlock, com a qual se desvendam os mistérios e os criminosos são descobertos e capturados. Quando pensamos em Sherlock, esquecemos-nos muitas vezes de atentar no facto de que se trata do Sherlock de Watson. É quase como Sócrates. De Sócrates, nada temos. O que nos resta dele é o Sócrates de Platão. Trata-se de um filtro narrativo pelo qual acedemos à personagem e à sua filosofia.

Mas o que significa termos esse narrador no meio do caminho? Watson serve, ele próprio, de “tradutor” de Sherlock? Seria Watson o factor que humaniza a mente sobrenatural de Sherlock? Não seria o dr. Watson o factor organizador que permite a existência de um relato lógico-racional de deciframento de mistérios (e por conseguinte de um relato intelectual a respeito de problemas sem solução) e que, ao mesmo tempo, aproxima a narrativa detectivesca do público?

O próprio Sherlock Holmes, em *The Sign of the Four* pode dar-nos um auxílio nestas questões com seu comentário sobre o panfleto “redigido” por Watson acerca das suas aventuras e cujo título é conhecido por *A Study in Scarlet*:

Detection is, or ought to be, an exact science and should be treated in the same cold and unemotional manner. You have attempted to tinge it [“A Study in Scarlet”] with romanticism, which produces much the same effect as if you worked a love-story (...). Some facts should be suppressed, or, at least, a just sense of proportion should be observed in treating them. The only point in the case which deserved mention was the curious analytical reasoning from effects to causes, by which I succeeded in unraveling it.” (Doyle, *A Study in Scarlet*: 13)

Através da voz de Sherlock, Conan Doyle pode, talvez sem intenção, indicar-nos (e porque não corroborar) o que discurremos até aqui: o efeito da romanticização do relato, ou o facto de lhe ter conferido algo romântico, bem como um teor de uma história de amor (lembrando que a segunda parte de *A Study in Scarlet* é quase inteiramente dedicada a um relato de amor malfadado). Fernando Pessoa, no ensaio previamente citado, já antevia o problema: “Não podemos esquecer que uma história policial não é um veículo para o sentimento ou para a paixão; é uma obra fria, intelectual, causadora de um prazer meramente intelectual.” (Pessoa, 2014: 229)

Pessoa é taxativo: que não se misture o policial com o sentimento ou a paixão. Conan Doyle, no entanto, ao ingressar no pano de fundo dos crimes em *A Study in Scarlet*, na segunda parte, abre uma exceção ao género que, parece-nos, ao longo dos anos acaba por se tornar uma regra. Não que os policiais *hard-boiled* norte-americanos do início do século XX tenham deixado de lado o teor policial ou detectivesco, mas perfizeram uma transformação temática – o mistério tornou-se crime e o raciocínio lógico passou a ser aventura:

O romance negro [*noir*] é um romance que funde as duas histórias [a do crime e a do inquérito] ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a acção. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectção. (Todorov, 1969: 98-99)

Ainda sobre essa possível transformação, Todorov continua:

O romance negro não necessita, para aparecer, de operar essa mudança precisa. Infelizmente para a lógica, os géneros não se constituem em conformidade com as descrições estruturais; um género novo se cria em torno de um elemento que não era obrigatório no antigo: os dois codificam elementos diferentes. (Todorov, 1969: 99)

Conclusão

Conan Doyle, ao fazer um pastiche de Poe, acabou por criar um subgênero das histórias policiais ou, pelo menos, do que Poe, e posteriormente Pessoa, entenderam por “história policial”. Perfazendo a imitação e pautando-se por um detective racional, um parceiro nos seus inquéritos que também age como narrador, Conan Doyle transformou o gênero profundamente. Como a recepção da sua obra foi mais popular do que a de Poe, a força dessa recepção parece ter jogado contra o gênero idealizado pelo escritor norte-americano.

Concluindo, diríamos, como esboçado acima, que o próprio Sherlock Holmes possui não só a pista, mas até a certeza da culpa quanto à transformação do gênero. Sherlock, no trecho de *The Sign of Four*, dá indicações a respeito da maneira romanceada com que Watson relata suas aventuras. Parece, teria sido a *detection* de Sherlock, que o responsável pela morte do mistério policial foi, pasme-se, o nosso querido dr. Watson. Nada elementar.

Obras Citadas

- Chandler, R. *O Sono Eterno*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- Dine, S. S. van. “Twenty Rules for Writing Detective Stories”. *The American Magazine*. Springfield (OH): Crowell Publishing Co., 1928.
- Doyle, C. *The Complete Sherlock Holmes*. The Complete Works Collection, 2012 (Livro Digital).
- Fisher, B. F. “Poe and Gothic Tradition”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Org. K. J. Hayes. New York: Cambridge University Press, 2004.72-91.
- Gadamer, Hans-Georg. *O Problema da Consciência Histórica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- Hammett, D. *O Falcão Maltês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Henri, J. “The Paradoxes of Poe’s Reception in France”. *The Edgar Allan Poe Review*. Pennsylvania, 2010, v. 11, n. 1: 79-92.
- Jauss, H. R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- Kant, E. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Coleção Os Pensadores. Trad. Paulo Quintela. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- Mandel, E. *Delícias do Crime: História Social do Romance Policial*. São Paulo:

- Busca Vida, 1988.
- Pessoa, Fernando. *Histórias de um Raciocinador e o Ensaio "História Policial"*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- *Quaresma, Decifrador*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.
- Poe, E. A. *Eureka*. São Paulo: Editora Max Limond, 1986.
- *The C. Auguste Dupin Collection*. United States of America: Enhanced Books, 2014 (Livro Digital).
- Schwartz, V. R. "O Espectador Cinematográfico Antes do Aparato do Cinema: o Gosto do Público pela Realidade na Paris Fim-de-Século. *O Cinema e a Invenção da Vida moderna*. Ed. L. Charney e V.R. Schwartz. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001.
- Silverman, K. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York: Harper Perennial, 1991.
- Todorov, T. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- Wall, B. R. *The Man in the Transatlantic Crowd: the Early Reception of Edgar Allan Poe in the Victorian England*. Dissertação. Brigham: Brigham Young University, 2008 (Arquivo Digital).