

O PARADIGMA INDICIÁRIO E AS ORIGENS DO ROMANCE POLICIAL: “OS CRIMES DA RUA MORGUE”, DE POE

Rosânea Aparecida de Freitas Teixeira
Mestranda em Estudos Literários, Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Buscaremos nesse trabalho fazer uma articulação entre as raízes do paradigma indiciário, conforme proposto por Ginzburg; o nascimento do romance policial, a partir do conto de Poe – “Os crimes da Rua Morgue”; passando pelas considerações de Walter Benjamin sobre a narrativa tradicional.

Abstract: On this paper we will make an articulation between the roots of the indicatory paradigm, as proposed by Ginzburg; the beginning of the detective story, starting from the Poe’s short story – “The Murders in the Morgue street”; also observing the considerations of Walter Benjamin about the traditional narrative.

Edgar Alan Poe viveu entre os anos de 1809 e 1849 e é tido como um dos mais importantes autores norte-americanos, cuja obra é reconhecida mundialmente. Foi poeta, crítico literário e contista. É ele o inventor da história dos detetives, cujo mistério se resolve pelo uso da razão intuitiva, ponto que desenvolveremos ao longo do trabalho. O conto “Os crimes da Rua Morgue” é o exemplo mais famoso desse tipo fascinante de narrativa.

Embora saibamos que Poe não foi o único a escrever narrativas do tipo policialesca, escolhemos seu conto a partir do seu caráter tipicamente indiciário, o que deu um novo rumo para um paradigma que há muito estava em segundo plano, apesar de sua origem ser bastante antiga. Essa reviravolta, ou reformulação se deu entre os séculos XVIII e XIX, graças à literatura, principalmente.

No conto de Poe podemos ler características típicas dessa reviravolta e o interesse que esse tipo de narrativa despertou. A perspicácia do personagem Dupin encanta a ponto de nos sentirmos transportados para sua experiência. Nada é dado ao acaso nesse conto. Tudo são indícios. Sinais de um crime a ser solucionado. Mas, esse modo de ver/ler os indícios, bastante explorados no conto, foi de encontro ao paradigma científico em vigor em sua época, e porque não dizer até nossos dias. Interessante prestar atenção ao fato de que com a física de Galileu surge um paradigma que se revelou mais duradouro do que

ela, uma vez que notamos sua influência nas ciências até o início do século XXI, do qual obviamente fazemos parte.

A literatura, sobretudo as narrativas modernas, coloca-se a partir daí alinhada às disciplinas indiciárias. Entretanto, um lugar um pouco mais privilegiado coube a ela, pois dentro de várias práticas e disciplinas indiciárias a literatura gozava de um certo prestígio social. Graças ao romance, que adquiriu um número cada vez maior de leitores, principalmente na burguesia, seu prestígio fica garantido na medida em que oferece um substituto, ou intermediário, entre a experiência em geral e o leitor.

Ginzburg (1999) em seu capítulo “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, nos fala das origens bastante antigas desse paradigma e de como o homem vem se utilizando desse saber indiciário ao longo da história, antes mesmo de se afirmar nas ciências humanas a partir do final do século XIX.

Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. Na falta de uma documentação verbal para se pôr ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado (GINZBURG, 1999, p. 151).

Em Poe encontramos influência de várias outras disciplinas ou práticas indiciárias. Ao contrário do paradigma galileano, o indiciário parece ter como característica fundamental a impossibilidade de um rigor “científico” conforme propõe o primeiro. Ainda que esse rigor seja desejado num nível ideal, de eterna busca. No saber indiciário essa característica é inclusive indesejável, ou apenas desejável no sentido de um rigor flexível. Aí podemos pensar na intuição, e para tal uma citação do texto de Poe ilustra brilhantemente esse rigor flexível aliado à intuição, nas características do personagem Dupin:

Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinchar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponham em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. Seus resultados, alcançados apenas pela própria alma e essência do método, têm, na verdade, ares de **intuição**. (POE, 1986, p. 65. Grifo nosso).

Eis as características do saber indiciário, citadas de forma brilhante pelo narrador do conto de Poe. E, segundo Ginzburg (1999), “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”. Há um prazer nesse jogo para o personagem Dupin. Mas essa idéia, colocada como cerne do paradigma indiciário, alcançou os mais variados âmbitos, influenciando as ciências humanas de um modo geral. Para citarmos um exemplo bem sucedido desse caso podemos destacar o pai da psicanálise, Sigmund Freud.

Em Freud temos uma doutrina que se constitui em torno da hipótese de que pormenores aparentemente negligenciáveis podem revelar fenômenos profundos de notável alcance. Tal hipótese fundamenta-se na idéia da existência de um inconsciente. A ele só temos acesso a partir de sinais que bem podem ser sonhos, sintomas, atos falhos e porque não dizer também, as obras de arte, e entre elas, obviamente, situamos a Literatura.

Na psicanálise considera-se que há um saber para além da racionalidade, para além da consciência, justamente devido a crença em um inconsciente. Assim, também, contrapõem-se ao paradigma influenciado por Galileu. Os padrões quantitativos e qualitativos são deixados em último plano, pois se trata das singularidades, das particularidades. A única regra fundamental está colocada do lado do analisando, ou seja, suas associações livres. Para ilustrar esse ponto de vista podemos citar uma passagem na qual Freud diferencia seu método de interpretação dos sonhos de outras existentes na época e que se pretendiam científicas.

Meu pressuposto de que os sonhos podem ser interpretados coloca-me, de imediato, em oposição à teoria dominante sobre os sonhos e, de fato, a todas as teorias dos sonhos com a única exceção da de Scherner; pois “interpretar” um sonho implica atribuir a ele um “sentido”. (...) como vimos, as teorias científicas dos sonhos não dão margem a nenhum problema com a interpretação dos mesmos, visto que, segundo o ponto de vista dessas teorias, o sonho não é absolutamente um ato mental, mas um processo somático que assinala sua ocorrência por indicações registradas no aparelho mental. (FREUD, 1996, p. 131).

O modo moderno de narrar diferencia-se do tradicional na medida em que é influenciado pelas condições urbanas de existência. No caso da narrativa indiciária, o texto é construído a partir de uma memória discursiva que capta, seleciona e compõe

sinais ou indícios visuais, principalmente, o que a difere bastante da narrativa tradicional, onde encontramos a presença de relatos transmitidos dentro de uma cadeia da tradição. Aqui a figura do narrador encontra-se engajada em uma transmissão da tradição.

Com o surgimento do romance e do conto, como o que nos propomos a analisar nesse trabalho, as narrativas pressupõem o homem sem tradição. Na narrativa moderna o saber “indiciário” é posto em jogo pelo narrador sem tradição, o que de certa forma liberta-o, permitindo conectar fragmentos de significado para constituir uma história.

Walter Benjamin em seu artigo “O narrador” (1982) já nos alertava para o fato de que “a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção”; para ele narrar está intimamente ligado à idéia de experiência, o que é bem diferente da vivência, pois na primeira trata-se de uma transmissão, ainda que oral, de boca em boca. E, se falamos de uma transmissão somos diretamente levados a pensar em uma memória. Aqui podemos resgatar a imagem do europeu que pela sua herança judaica é muito narrativo, isto é, está comprometido a transmitir uma tradição. Tal tipo de narrativa, ou seja, a tradicional, está ligada a uma ordem, a uma experiência, a uma ancestralidade e, portanto a uma comunicação. Já o romance é da ordem da imaginação, da fantasia, do fenômeno. O romancista é um indivíduo isolado, pelo menos para Benjamin (1982); isolado no tempo, carente da tradição:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida—de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1982, p. 200).

O romance, que tem seu surgimento no início do período moderno, nem procede da tradição oral, nem a alimenta. E, ainda, está essencialmente vinculado ao livro. O narrador tradicional retira da experiência própria ou a relatada pelos outros o que ele escreve. O romancista ou o contista, não.

Assim, talvez seja mais interessante pensarmos no lugar que o romance se propõe a assumir ou ocupar no seu contexto histórico. Então, se o romancista está desenraizado da cadeia da tradição, e por consequência desconectado da experiência no sentido

benjaminiano, o que ele cria? O que ele coloca no lugar vazio deixado pela experiência, típica da narrativa?

Trabalharemos no sentido de sustentarmos que se o narrador tradicional estava comprometido com a transmissão da experiência, o romancista, por sua vez, está comprometido com uma nova forma de comunicação, que é a informação.

O saber, que vinha de longe—do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição—, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas, a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1982, p. 202-203).

Na narrativa tradicional o leitor é livre para interpretar a história como quiser, ou como puder; e com isso fica claro que o texto alcança uma amplitude que não existe na informação. Voltando ao conto de Poe, notamos como as informações são dispostas no texto e como há uma limitação em relação à interpretação do leitor aos fatos. Se grande parte da arte narrativa está em não explicar, ou seja, evitar explicações e deixar livre as associações e interpretações do leitor, no romance e no conto isso não se dá da mesma maneira. Trata-se, portanto, de diferenças fundamentais, mas não podemos dar mais valor a uma que a outra: são formas distintas de narrar/escrever e que estão interligadas ao momento histórico concernente a cada uma delas.

No romance indiciário, a exemplo “Os crimes da Rua Morgue”, todas as informações são deixadas a título de pista e cabe ao personagem, e não necessariamente ao leitor, desvendar o mistério. Aqui outra característica se insinua: a rememoração. Ela consiste em uma forma especial de memória, típica do romance, isto é, o romancista busca uma memória perpetuadora a muitos fatos difusos. Vejamos que fatos podem ilustrar esse aspecto no conto em questão:

Observar atentamente equivale a **recordar** com clareza; e conseqüentemente, o jogador de xadrez capaz de concentração intensa será bom jogador de *whist*, porquanto as regras de Hoyle, baseadas apenas no simples mecanismo do jogo, são geralmente bastante inteligíveis. Por isso, ter uma boa memória

e jogar de acordo com o ‘livro’ são pontos comumente encarados como o sumo do bem jogar. Mas é nas questões acima dos limites da simples regra que se evidencia o talento do analista.[...] É necessário saber o *que* se tem de observar (POE, 1986, p. 66. Grifo nosso).

Walter Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1986) nos fala de novas formas de percepção sensorial. Nesse artigo já podemos perceber um atalho do que um pouco mais a frente chamaríamos de narrativa indiciária. A questão é que essa nova forma de percepção sensorial, a rememoração, o choque, estão entrelaçados a dois outros temas trabalhados por Benjamin, quais sejam, as cidades e as multidões. Embora seu foco tenha se dado no conto “O homem da multidão”, tentaremos aqui buscar ressonâncias desses temas no conto “Os crimes da Rua Morgue”.

Com a crescente urbanização, a popularização da imprensa tornando os livros, sobretudo os folhetins, mais divulgados e o estabelecimento de uma classe – a burguesia – onde a leitura havia se tornado um hábito, configura-se um outro momento, no qual o choque é a marca da percepção do mundo moderno. Mas quem é o leitor do romance? Ou ainda, quem é o romancista?

No caso de “Os crimes da Rua Morgue” o narrador e o personagem principal são solitários, moram afastados de tudo:

Se a rotina da vida que ali levávamos viesse a ser conhecida do mundo, ter-nos-iam como doidos - ou, talvez, por simples malucos inofensivos. Nossa reclusão era completa. Não recebíamos visitas. Para dizer a verdade, tínhamos mantido sigilo absoluto a respeito do lugar do nosso retiro até mesmo para com nossos antigos camaradas. Havia muitos anos que Dupin cessara de travar novos conhecimentos, ou de ser conhecido em Paris. Vivíamos, pois, sozinhos os dois (POE, 1986, p. 66).

Podemos ainda propor uma aproximação entre o personagem Dupin e o homem da multidão diferenciando-os do *flâneur*.

Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: O homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele o comportamento tranqüilo cedeu lugar ao **maníaco** (BENJAMIN, 1986, p. 121. Grifo nosso).

Dupin está acima da multidão, afastado da massa, como sugere sua reclusão na sua “velha e grotesca casinha, quase em ruínas”. De certa forma há um pensamento maníaco nele ao exercitar sua sagacidade na resolução dos enigmas, dos crimes. Ele também representa bem a forma como o homem privado vê a multidão.

(...) até que o relógio nos advertisse da chegada da verdadeira escuridão. Então, saímos pelas ruas, de braço dado, continuando a conversa do dia, ou vagando por toda parte, até a hora avançada, à procura, entre as luzes desordenadas e as sombras da populosa cidade, daqueles inumeráveis excitações cerebrais que a tranqüila observação pode proporcionar. Em tais ocasiões, não podia eu deixar de notar e de admirar em Dupin (...) certa habilidade analítica peculiar. Parecia, também, sentir acre prazer no exercitá-la, senão mais exatamente em exibi-la, e não hesitava em confessar a satisfação que disso lhe provinha (POE, 1986, p. 66).

Sendo o choque a percepção de algo muito intenso e, também, a marca da percepção do mundo moderno, podemos pensar que o aparelho sensorial é de alguma forma treinado para a defesa contra o atordoamento produzido. No conto de Poe qual é o choque? E como cada um reage a ele?

Enquanto o chefe de polícia G.*** torna-o um hábito, acostumado que está às suas técnicas de investigação, Dupin cria um outro modo de lidar com o choque, ou seja, transforma em deleite intelectual aquilo que aparentemente é tomado como sem solução, pois acreditamos ser a caracterização do crime como ‘mistério insolúvel’ uma das principais manifestações do choque nesse conto.

A polícia nada mais fez do que aplicar seus mecanismos habituais de investigação e, tão logo pôde, prendeu Adolfo Le Bon, embora nada o incriminasse. Podemos dizer que a percepção sensorial da polícia estava de certa forma engessada em seus hábitos e coube a Dupin aplicar outras técnicas de investigação, ou seja, buscando ler o passado recente ele faz uma reconstituição indiciária e, *eureka!* Deduz – mais que descobre – o responsável pelos crimes. E, ainda, para ele tal tarefa toma a forma de entretenimento.

Uma investigação nos servirá de entretenimento (achei esse termo, assim aplicado, um tanto estranho, mas nada disse) e, além disso, Le Bon certa vez me prestou um obséquio, pelo que lhe sou grato. Iremos ver o local dos crimes com nossos próprios olhos (POE, 1986, p. 76).

Agora vamos nos afastando um pouco das considerações benjaminianas e nos aproximando um pouco mais das idéias propostas por Ginzburg no que diz respeito à narrativa indiciária. Nessa, como já dissemos em outro momento, nada é deixado ao acaso, tudo são pistas, sinais. Portanto, bem podemos aproximar no conto “Os crimes da Rua Morgue” o ato da escrita, a fruição literária, ao próprio enredo do conto, pois:

O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro, etc. são, como se sabe, incontáveis (GINZBURG, 1999, p. 145).

O escritor moderno assim como o conhecedor de arte, citado por Ginzburg, põe em jogo um certo saber. Saber esse que, embora contendo características bem distintas das propostas por Walter Benjamin a respeito do narrador tradicional, não deixa de ser de alguma forma também transmitido, ainda que pela via da substituição da experiência. Essa distância em relação à experiência direta ligada a uma tradição talvez seja o principal distanciamento entre essas duas formas de narrativa.

O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá”. (GINZBURG, 1999, p. 152).

Ginzburg (1999) busca remontar as origens históricas do paradigma indiciário e sua influência em uma constelação de disciplinas centradas na decifração de signos de vários tipos, dos sintomas às escritas. Portanto, tal paradigma ficou durante muito tempo colocado em segundo plano “esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão” (Ginzburg, 1999), ou seja, o pensamento platônico aliado ao modelo da física galileana dominou a cena científica por um longo período. Coube à literatura, entre outras disciplinas como a psicanálise freudiana, dar um lugar um pouco mais prestigiado ao saber indiciário descartando o paradigma galileano. E Poe não foi o único. Podemos também citar Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, Voltaire e o seu Zadig, entre outros tantos igualmente relevantes. Neste trabalho, obviamente privilegamos a literatura de Poe dadas as suas particularidades no que diz respeito ao objetivo proposto.

Referências:

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1982. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1986. Sobre alguns temas em Baudelaire.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tradução de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. IV. A interpretação dos Sonhos.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Sinais: raízes de um paradigma indiciário.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Os crimes da Rua Morgue. O homem da multidão.