

Chesterton defende as histórias de detetive

Chesterton Defends Detective Stories

Alexandre Carneiro

Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp) | Campinas | SP | BR
alex@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0003-1802-6965>

Marcos Aurélio Zamith Fernandes

Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp) | Campinas | SP | BR
mazf86@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-7724-3313>

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir como a ficção de crime, considerada uma forma menor de literatura até o século XX, pôde adquirir um certo *status* canônico. Perrone-Moisés (1998) descreve a variação do cânone literário conforme o tempo, o espaço e a cultura. Albuquerque (1979) e Priestman (2003) traçam um histórico da ficção de crime, enquanto Marcus (2003) indica como esse gênero tem sido classificado e interpretado em estudos acadêmicos. Miller (1956) resume a produção de elogios paradoxais na Inglaterra. Esse panorama nos permitirá examinar quatro ensaios de Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) sobre a ficção de crime e discutir aspectos epidíticos dos artigos reunidos em *O defensor* (1901). Nosso objetivo é mostrar como a defesa da ficção de crime por Chesterton contribuiu com a crítica literária voltada para esse gênero, ao mesmo tempo em que abre perspectivas para a compreensão de sua obra ficcional e não ficcional.

Palavras-chave: Chesterton; cânone literário; histórias de detetive; elogios paradoxais.

Abstract: The aim of this article is discussing how crime fiction, considered as a minor form of literature until the 20th century, could acquire a certain canonical status. Perrone-Moisés (1998) describes the variation of literary canon according to time, space, culture. Albuquerque (1979) and Priestman (2003) delineate a history of crime fiction, while Marcus (2003) indicates how this genre has been classified and interpreted in academic studies. Miller (1956) summarizes the production of paradoxical encomiums in England. This outlook will allow us to examine four essays by Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) on crime fiction and to discuss epideictic aspects of the



articles collected in *The Defendant* (1901). Our aim is showing how the defense of crime fiction by Chesterton has contributed with literary criticism focused on this genre, at the same time it opens perspectives to comprehend principal aspects of his fictional and nonfictional work.

Keywords: Chesterton; literary canon; detective stories; paradoxical encomiums.

Introdução

Seriam as histórias de detetive baixa literatura, uma *subliteratura*? As opiniões a respeito oscilaram. Para uma discussão desse tópico, é útil recuperar visões sobre o cânone literário, expostas de modo perspicaz por Leyla Perrone-Moisés (1998), e uma noção da história da ficção de crime, conforme Martin Priestman (2003). Isso nos permitirá situar quatro textos de G. K. Chesterton (1901, 1920, 1925, 1930) a respeito das histórias de detetive.

O cânone literário

A estabilidade do cânone das Sagradas Escrituras pode sugerir que o cânone literário seja igualmente estável. Contudo, sabemos que ele se modifica para que novas obras e novas formas sejam incluídas ou excluídas ao longo do tempo. A própria noção de “cânone” é frequentemente questionada quando se trata de literatura.

Leyla Perrone-Moisés (1998) descreve as transformações do cânone literário desde a Antiguidade. Uma etapa decisiva ocorre na Idade Média, que recuperou um cânone didático da Antiguidade: “O cânone medieval, marcadamente cristão, esteava-se em valores morais. Ambos tinham em mira o ensinamento que se podia extrair das obras” (Perrone-Moisés, 1998, p. 78). Do século XVI ao XVIII, o cânone europeu foi ampliado, embora sem eliminar os grandes clássicos do passado greco-latino.

Na Itália, acrescentaram-se aos antigos: Dante, Petrarca, Bocácio, Ariosto e Tasso. Na França do século XVII, a Academia mantém os antigos como modelos e Boileau, crítico oficial, decreta que Malherbe é superior a Villon e Ronsard, preparando assim o caminho para um ensino da literatura que, nos dois séculos seguintes, valorizaria os clássicos do XVII e negligenciaria os medievais, os renascentistas e os barrocos. No século XVIII, Voltaire [...] elegeria por modelos Virgílio, Lucano, Tasso, Racine [...]. Na Espanha, Gracián [...] lista como “*autores de buen genio*”: Homero, Esopo, Sêneca, Luciano, Ariosto [...]. Na Inglaterra do século XVIII, Samuel Johnson admira Shakespeare e Pope, mas desvaloriza Milton por insinceridade, Fielding, Sterne e Swift por imoralidade, e os poetas metafísicos por falta de emoção (Perrone-Moisés, 1998, p. 78-79).

Seriam representativas do século XIX as listas dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel. A de Friedrich Schlegel incluía Homero, Sófocles, Bocaccio, Dante, Cervantes, Shakespeare, Camões. O século XVII é rejeitado. Do século XVIII, Rousseau e Goethe. O cânone de August Wilhelm Schlegel abriga Homero, Sófocles, Aristófanes, Propércio, *Nibelungenlied*, Dante, Cervantes, Shakespeare. Em 1984, cinco grandes periódicos elegeram os principais escritores europeus: Shakespeare, Goethe, Cervantes, Dante, Kafka, Proust e Thomas Mann, Molière, Joyce, Dickens. Na sua edição de 1990, a *Enciclopédia Britânica* elabora uma lista com 18 escritores, privilegiando os autores de língua inglesa. Uma análise dessas classificações mostra o quanto o cânone literário assimila não apenas obras, mas formas e gêneros antes ignorados. É o caso das *Nibelungenlied*, obra da tradição oral recuperada no espírito romântico de valorização das tradições populares.

A crítica literária é uma das instâncias de legitimação¹ de uma obra literária. Coube às Academias determinar oficialmente o cânone no século XVII, enquanto críticos literários do século XVIII instituíram, através de revistas e jornais, escolhas pessoais. A partir do século XIX, ganham importância os chamados escritores-críticos, que escreveram obra ficcional ou poética e realizam a crítica da produção alheia – caso de Chesterton, como veremos:

Na ausência de uma instância superior que regulasse o dissenso, e no descontentamento com as instâncias “inferiores” que se arrogavam o direito de os julgar, os criadores puseram-se a praticar uma espécie de contracrítica, estimada por eles como mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora. [...] Contrariamente aos críticos de profissão, que pretendem analisar e classificar as obras segundo princípios implícitos, pretensamente objetivos e universais, os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor (Perrone-Moisés, 1998, p. 143-144).

Mais modernamente, as obras literárias têm sido questionadas em uma perspectiva política, segundo as categorias de raça, gênero, classe etc. Argumenta-se que o repertório ocidental é fechado e imposto com objetivos ideológicos. Contra essa tendência, há reações em defesa de valores tradicionais. Um caso exemplar é o de Harold Bloom (1930-2019), autor de *O cânone ocidental* (1994), em que elenca e discute os grandes nomes da tradição europeia e americana, de Shakespeare a Borges. Muito presente na cultura ocidental desde o século XIX, a ficção de crime colocou um outro tipo de desafio para sua assimilação no cânone das “grandes obras”, por suas características políticas, mas por serem “obras de entretenimento”. No entanto, ela teve ao menos um grande defensor entre os escritores-críticos modernos – Jorge Luis Borges, que examina com atenção as aventuras detetivescas do Padre Brown, tendo também, segundo alguns, assimilado aspectos do estilo narrativo de Chesterton.²

¹ “Para que uma obra seja considerada *Grande Literatura* ela precisa ser declarada *literária* pelas chamadas ‘instâncias de legitimação’. Essas instâncias são várias: a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias etc. Uma obra fará parte do seletivo grupo da *Literatura* quando for declarada literária por uma (ou, de preferência, várias) dessas instâncias de legitimação” (Abreu, 2006, p. 40).

² Ver, por exemplo, “Sobre Chesterton”, em *Otras inquisiciones* (1952). Ver também procedimentos paródicos entre contos de Casares e Borges e os contos do Padre Brown, de Chesterton, em Domínguez (2005).

Elementos históricos da ficção de crime

Segundo Paulo Medeiros e Albuquerque, o romance policial deriva dos romances de aventuras, notabilizados por personagens como Robin Hood, o rei Artur e os cavaleiros da tábua redonda etc., embora neles estivessem ausentes as preocupações lógicas da forma mais moderna. “A ação [...] era a tônica das narrativas. O raciocínio frio e lógico, quando timidamente aparecia, era superado pela valentia do herói ou pela força das armas” (Albuquerque, 1979, p. 2). Com o advento da imprensa, o romance de aventuras evoluiu em três etapas:

a primeira, preservou o mesmo espírito, apenas aumentando seu campo de ação; a segunda, fez surgir o romance de espionagem, que na verdade já existia, porém não rotulado como tal [...]; e, finalmente, a terceira fase, com o aparecimento do chamado romance policial, onde interveio pela primeira vez, suplantando a força e a ação, o raciocínio lógico (Albuquerque, 1979, p. 2-3).

Martin Priestman descreve o histórico da ficção de crime desde seus inícios no século XIX:

A história de detetive foi inventada em 1841 por Edgar Allan Poe. [...] *The Moonstone* (1868) de Collins normalmente é celebrado como o primeiro grande romance de detetive. Levou vinte e tantos anos para a forma alcançar seu primeiro ápice de popularidade com a criação de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, seguido por estrelas menores como o Padre Brown, de G. K. Chesterton. Mais uma vez, levou tempo para a forma recém-popular migrar do conto para o romance, mas isso foi realizado durante a “Era Dourada” do entre-guerras dominada por Agatha Christie e por uma galáxia de “Rainhas do Crime” um pouco menores. Enquanto isso, nos Estados Unidos, uma nova forma evoluiu em oposição consciente a esse modelo polidamente “inglês”: a ficção de detetive particular durão [*the hardboiled private eye fiction*] de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. [...] desenvolvimentos posteriores são vistos como continuações dessas duas grandes tradições “nacionais” ou como quedas deploráveis delas (Priestman, 2003, n. p., tradução própria).³

Após traçar essa linha histórica, o autor enfrenta o tema da canonização do gênero, inserindo-o no processo que, desde a década de 1960, tem derrubado as barreiras entre literatura “alta” e “baixa”. Laura Marcus (2003) mostra a ficção de detetive sendo descrita, por alguns, como um conjunto menor dentro da alta literatura; por outros, como paradigmática, pela dupla camada narrativa, pelo uso de suspense, e por dar forma estética à matéria mais bruta.

A dualidade que se encontra na base do *romance de enigma* (como o chama Tzvetan Todorov, referindo-se ao romance policial clássico, que triunfa entre as duas guerras) aparece

³ “the detective story was invented in 1841 by Edgar Allan Poe. [...] Collins’s *The Moonstone* (1868) is normally celebrated as the first great detective novel. It took another twenty-odd years for the form to reach its first pinnacle of popularity with Arthur Conan Doyle’s creation of Sherlock Holmes, followed by smaller luminaries such as G. K. Chesterton’s Father Brown. Once again, it took time for the newly popular form to migrate from short story to novel, but this was achieved during the inter-war ‘Golden Age’ dominated by Agatha Christie and a galaxy of somewhat lesser ‘Queens of Crime’. Meanwhile, in the USA, a new form evolved in conscious opposition to this genteelly ‘English’ model: the hardboiled private eye fiction of Dashiell Hammett and Raymond Chandler. [...] later developments are either seen as continuations of these two great ‘national’ traditions, or as deplorable fallings-off from them”.

no contraste entre a história do crime e a história da investigação: “a primeira, a do crime, conta ‘o que efetivamente aconteceu’, enquanto a segunda, a da investigação, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento disso’.” (Todorov, 2018, n. p.). Laura Marcus (2003) menciona o capítulo “Tipologia do Romance Policial” de Todorov como uma das contribuições mais significativas no campo. Aponta, ainda, a relevância da ficção de detetive como matéria para teorias psicanalítica, hermenêutica, estruturalista, semiótica, pós-estruturalista, e para a distinção entre literatura alta a baixa, por um lado, e entre ficção modernista e pós-modernista, por outro. Para ela, na ficção de detetive ecoam aspectos importantes da história da cultura.

O paradigma de detetive, argumentou-se, modelou a ficção do século XIX, com escritores como Charlotte Brontë, Dickens e Balzac estruturando suas narrativas em torno de segredos e suas revelações ou, no caso particular de Balzac, em torno do significado de pequenos detalhes. A centralidade da ficção de detetive para o século XIX é encarada tanto do ponto de vista tanto estético quanto ideológico, conforme exerce uma mediação em uma cultura na qual o crime e a punição são profundamente internalizados na esfera subjetiva, e, ao mesmo tempo, externalizados em formas cada vez mais elaboradas de disciplina e vigilância, e em novas instituições legais e procedimentos judiciais, particularmente na formação da polícia com papel de detetive, no surgimento da ciência forense e no desenvolvimento do julgamento por evidência (Marcus, 2003, n. p., tradução própria).⁴

Paulo Medeiros e Albuquerque pondera algumas opiniões divergentes acerca da ficção de crime. Uma posição negativa foi identificada por Thomas Narcejac em sua *Esthétique du Roman Policier* (1947). Seria aquela expressa no *Times Literary Supplement*:⁵

Com toda sua incrível perfeição mecânica, há uma coisa que o romance policial não é: ele não é, em nenhum sentido real do termo, um romance. Não passa de uma anedota, do relato amplificado de um incidente determinado, que não exprime senão a mais superficial filosofia da conduta humana e que não realiza nenhuma outra *catharsis* do que aquela da curiosidade (Narcejac, 1947, n. p. *apud* Albuquerque, 1979, p. 221).

Em contrapartida, François Fosca argumenta:

Tudo isso é verdade quanto ao verdadeiro romance policial puro, que não passa de um quebra-cabeças romanceado; ajusta-se perfeitamente também aos *thrillers*, a esses relatos pueris e vazios que merecem de Claudel o tratamento de *production stercoraire*; mas não é verídico quanto ao romance policial que está a caminho da evolução, tal como o conceberam escritores que olham mais do lado de Raskolnikov do que do lado de Rocambole (Fosca *apud* Albuquerque, 1979, p. 221-222).

⁴ “The detective paradigm, it has been argued, shaped nineteenth-century fiction, with writers such as Charlotte Brontë, Dickens and Balzac structuring their narratives around secrets and their disclosure or, in the case of Balzac in particular, around the significance of small details. The centrality of detective fiction to the nineteenth century is seen as both aesthetic and ideological, as it mediates a culture in which crime and punishment are both profoundly internalised in the subjective sphere and externalised in ever more elaborate forms of discipline and surveillance, and in new legal institutions and judicial procedures, in particular the formation of the detective police, the rise of forensic science, and the development of trial by evidence”.

⁵ Sem indicação de data.

Essa já era a visão de Anthony Berkeley, autor de *The Second Shot* (1930):

Estou pessoalmente convencido de que os dias do velho romance do enigma policial puro e simples e que se baseia unicamente na intriga, sem juntar a ele os atrativos do estudo dos caracteres, do estilo, ou mesmo do humor, estou convencido que os dias desse romance estão contados (Berkeley, 2010, n. p. *apud* Albuquerque, 1979, p. 222-223).

Nesse mesmo período, G. K. Chesterton começa a elaborar suas defesas das histórias de detetive, antes de mesmo de criar suas narrativas do Padre Brown. Inicialmente, ele apresenta o gênero ao lado de outros objetos culturais considerados menores. Em *O defensor* (1901), o autor explora opiniões comuns, presumivelmente aceitas pela classe média inglesa da época, segundo as quais os objetos culturais menores, ou “populares”, mereceriam pouca consideração. Chesterton propõe interpretações opostas, elogiando o que é menosprezado, explorando contradições. O paradoxo, que consiste na obtenção de um sentido a partir de uma contradição aparente, é utilizado por Chesterton constantemente. Neste grupo de textos, ele é formulado como “elogio paradoxal”, um gênero literário, cujo histórico na Inglaterra é, como veremos, bastante marcante.

A “defesa” como gênero

A argumentação de Chesterton percorre um caminho bem particular. Ele admite, inicialmente, uma opinião comum acerca das histórias de detetive – como sublitteratura, seriam menosprezadas –, e a contradiz com uma argumentação sagaz. O paradoxo básico está na contradição aparente entre sua argumentação e a opinião comum, mas as contradições são exploradas continuamente de diversas formas. O mecanismo é recorrente em sua produção ensaística. Nesse sentido, suas defesas das histórias de detetive se inserem, se bem examinadas, nessa linhagem literária, entre polêmica e humorística, dos elogios (também chamados de “defesas”, “encômios”, “louvores”), especialmente na sua forma paradoxal, de que ele se mostrou prolífico. Como indicaremos a seguir, tal linhagem está presente com bastante força no ensaísmo britânico.

A tradição, que se originara na Antiguidade, remete ao gênero epidítico, na classificação de Aristóteles (*Retórica*, livro I, capítulo 9). Um dos elogios mais famosos do período clássico grego seria o discurso de Péricles – um louvor da cidade de Atenas – relatado por Tucídides na sua *História da guerra do Peloponeso* (2, 35-46). Quintiliano estabeleceu *topoi* para tipos de elogio: aos deuses, aos homens, às coisas. O elogio paradoxal – já mencionado no *Banquete* de Platão, o qual teve Górgias, Isócrates, Luciano de Samósata e Frontão entre seus praticantes famosos – se popularizou na Europa através de um importante intermediário: o *Elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam.

Henry K. Miller fez um amplo levantamento dessa forma na Europa. Para ele, “o encômio paradoxal é uma espécie de brincadeira retórica ou peça de exibição que envolve o elogio de objetos indignos, inesperados ou insignificantes” (Miller, 1956, p. 145, tradução própria).⁶ É uma forma literária independente, que esteve consideravelmente em voga na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII.

⁶ “The paradoxical encomium is a species of rhetorical jest or display piece which involves the praise of unworthy, unexpected, or trifling objects”.

Mesmo que muitos encômios paradoxais sejam banais, sua tradição não é desprezível. Sua origem coincide com a da própria retórica formal. Há evidências de que os encômios paradoxais eram praticados como exercícios nas escolas de retórica. Não se conhecem regras de composição, mas eles seguiam, invertendo-o, aquelas do panegírico regular delineado pelos grandes rétores. A *Helena*, de Isócrates, um elogio paradoxal à famosa personagem representada na *Ilíada*, é um dos exemplos mais antigos. Em sua *Retórica*, Filodemo de Gádara acusa os sofistas de persuadirem, com encômios paradoxais, os homens a serem vilões. Dois modelos importantes foram o *Laus Muscae*, de Luciano de Samósata, citado por numerosos escritores durante e após o Renascimento, e o *Elogio da calvície*, de Sinésio de Cirene, o mais prestigiado encômio zombeteiro de seu período (século V), favorito entre escritores do Renascimento e popular entre os britânicos até o século XVIII (Miller, 1956, p. 146-149).

Na literatura cristã, parece haver poucos exemplos de encômios paradoxais. O tom predominante dos panegíricos medievais é altamente sério e didático. Haverá, no entanto, alguma continuidade entre a prática clássica e o ressurgimento de seu interesse no Renascimento nos seguintes casos: o “certum est, quia impossibile est”⁷ e o *advocatus diaboli*. As paródias de rituais e temas religiosos, assim como as canções goliardas do período medieval tardio, auxiliaram ao menos a estabelecer a atmosfera onde o encômio paradoxal floresceu (Miller, 1956, p. 150-151).

O mais importante encômio paradoxal em latim, como vimos, foi o *Elogio da loucura* (1509), de Erasmo, que ganhou uma versão em inglês em 1549, pelas mãos de Thomas Chaloner (Miller, 1956, p. 154).⁸ O Renascimento assiste uma importante voga de encômios paradoxais. A maior parte foi produzida no século XVI e muitos foram recolhidos em coleções, sendo a mais abundante a de Caspar Dornavius, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Jocosariae* (Hanover, 1619). “Essas obras em latim geralmente eram ‘orações’ formais, seguindo cuidadosamente a ordem prescrita das partes (geralmente *exordium*, *narratio*, *probatio* ou *confirmatio*, *refutatio* e *peroratio* [...]) e os habituais *topoi* para os encômios sérios” (Miller, 1956, p. 151-153, tradução própria).⁹

Outros elogios ao trivial são o *Encomium Lauri* (*Elogio do louro*), incluído por Gabriel Harvey em *Three Proper and Wittie Familiar Letters* (1580); *A New Discourse of a Stale Subject, Called the Metamorphosis of Ajax* (1596), publicado por Sir John Harrington; *The Encomion of Lady Pecunia, or the Praise of Money* (1598), poema publicado por Richard Barnfield; *Praise of the Red Herring* (1599), de Thomas Nashe, que incluía uma longa lista dos encômios paradoxais que apareceriam em inglês. Anthony Munday traduziu *Paradoxes*, do francês Charles Estienne, em 1593. “O significado desses ensaios [...] reside no fato de eles representarem a primeira introdução em larga escala da tradição do paradoxo propriamente dito em inglês, impactando, nesse momento, a tradição relacionada do encômio paradoxal” (Miller, 1956, p. 154-157, tradução própria).¹⁰

⁷ “Again, the primary use of rhetoric for satirical purposes by the early church writers was in an eminently practical way: namely, moral instruction and vituperation of enemies”.

“There numerous encomia upon such religious subjects as the Lord, the Cross, the Virgin, the church, saints, martyrs, early Fathers and popes, and upon such qualities as charity, obedience, and virginity”.

⁸ “was not translated into English until Thomas Chaloner’s version of 1549”.

⁹ “these Latin works were usually formal ‘orations,’ carefully following the prescribed order of parts (generally *exordium*, *narratio*, *probatio* or *confirmatio*, *refutatio*, and *peroratio* [...]) and the customary *topoi* for the serious encomium”.

¹⁰ “The significance of these essays [...] lies in the fact that they represent the first large-scale introduction of the tradition of paradox proper into English and that they impinge at this point upon the related tradition of the paradoxical encomium”.

Os *Paradoxa Stoicorum* (46 d. C.), de Cícero, fonte clássica para o paradoxo, tornou-se popular no Renascimento e foi modelo para o *Ludus Literarius* (1612) de John Brinsley. *Ivvenilia: or Certaine Paradoxes, and Problemes* (1633), de John Donne, está entre os paradoxos mais conhecidos da época, fazendo parte deles seus encômios de inconstância e discórdia. Essa tradição, ainda que espelhada em Erasmo, se dispersa ao ponto de muitos escritores já não terem consciência dos *topoi* retóricos (Miller, 1956, p. 159).

Ao lado de Sir William Cornwallis, responsável por escrever os *Essayes of Certaine Paradoxes* (1616), o escritor mais prolífico no gênero foi John Taylor, que, em *Ale, Ale-Vated into the Ale-Titude* (1651), fez um elogio à cerveja inglesa. Canções e poemas informais sem características do encômio propriamente dito representam uma tradição literária-retórica que se esvanece nas baladas e formas sublitterárias (Miller, 1956, p. 160-162).

Na Era Augusta (1700-1750) há um crescente número de encômios paradoxais. Dryden, Pope e Swift utilizavam o elogio irônico como a ferramenta da sátira. *Mac Flecknoe*, de Dryden, é um elaborado elogio do tédio; *Jonathan Wild*, de Fielding, é também um elogio irônico; *Gulliver's Travels* incorpora um elogio dos cavalos. O *Hymn to the Pillory*, de Defoe, também tem uma afinidade com o encômio paradoxal (Miller, 1956, p. 166).

Há uma forte relação entre o encômio paradoxal, a poesia e a prosa burlescas, cujo propósito é a elevação do insignificante. No século XVIII, circulam um número impressionante de encômios paradoxais formais e informais, muitos dos quais para fins satíricos, como o anônimo *Essay in Praise of Knavery* (1723) e o *Essay on Nothing*, de Fielding. O século XVIII concebeu o assimilar como um gênero legítimo, o que levou escritores como Swift, Wycherley, Pope, Gay, Addison, Fielding, Smart, Gray, Cowper e Sheridan a usarem uma ou outra forma do encômio de zombaria (Miller, 1956, p. 167-170).

No século XIX, William Hazlitt formula uma defesa do pedantismo (1817), Charles Lamb faz o elogio dos limpadores de chaminé (1822), Thomas De Quincey celebra o assassinato como uma das belas artes (1827), Stevenson defende os ociosos (1877) e Oscar Wilde lamenta a decadência da mentira (1891). Em 1901, Chesterton publica *The Defendant*, reivindicando gêneros menores como as histórias de detetive e a farsa, mas também o *nonsense*, a gíria, o esqueleto, as pastoras de porcelana e as coisas feias em geral (Carneiro, 2023, n. p.).

Na introdução de *O defensor* (1901), Chesterton (2015, p. 18) declara que, dado que pessoas cosmopolitas e sofisticadas desprezam o mundo, a principal função do homem é defender o desprezado: “Compreendi que um defensor é especialmente necessário quando o mundo é desprezado por seus habitantes”. Esse é o mote dos artigos que compilam nesse volume.

Entre as coisas desprezadas que ele elogia estão os *penny dreadfuls*, que, mesmo que alucinados e duvidosos, seriam mais relevantes para o cotidiano do que textos especializados, como as enciclopédias. Os *penny dreadfuls* são assim definidos:

Mas o homem ou o rapaz comum escrevem todos os dias nestes grandes e espalhados diários da alma, que chamamos de novelas de um centavo, um evangelho mais simples e melhor do que qualquer um desses iridescentes paradoxos éticos que as pessoas famosas mudam com tanta frequência quanto seus chapéus (Chesterton, 2015, p. 24).

O horror é a sensação comum ao se ver um esqueleto. Mas, bem examinado, sua expressão é alegre e simpática. A partir dessa oposição, Chesterton explora o porquê de o homem se sentir envergonhado de seu próprio esqueleto ao morrer. “Existe um único fundamento para tal terror: a humanidade foi infectada por uma estranha ideia de que o esqueleto é típico da morte” (Chesterton, 2015, p. 33). Para o autor, o homem não sente terror do esqueleto por horror à morte, mas por ter sérias objeções a ser ridículo. Com essa oposição de sensações positivas e negativas, oferece ao leitor um *insight* sobre a influência do esqueleto na Idade Média e Renascença.

Mas não foi, com certeza, o mero pavor da morte que o fez, pois essas foram épocas em que os homens iam ao encontro da morte cantando; foi a ideia da decomposição do homem até a sorridente feiura de sua estrutura o que fez definhar a insolência juvenil da beleza e do orgulho (Chesterton, 2015, p. 34).

Sobre o *nonsense*, Chesterton argumenta que ele deve ser defendido não como uma moda estética, mas como algo que deve se associar ao trágico, ao romântico e ao religioso. Assim, o *nonsense* oferecerá um auxílio à visão espiritual das coisas, permitindo perceber as “maravilhas” da criação. Por exemplo, ele permitiria perceber uma árvore não como algo natural e criado para a girafa comer, mas sim como “uma prodigiosa onda do solo vivo que se expande até os céus sem nenhuma razão em particular” (Chesterton, 2015, p. 47).

O capítulo “Em defesa dos planetas” inicia-se com um exemplo de defesa da Terra plana por D. Wardlaw Scott (autor de *Terra Firma: The Earth Not a Planet, Proved from Scripture, Reason and Fact*, publicado em 1901), da qual Chesterton escarnece. Sem se interessar pelos aspectos científicos da teoria, considera

algo extraordinário que nenhum de nós sejamos realmente copernicanos em nossa perspectiva real das coisas. Estamos intelectualmente convencidos de que habitamos um pequeno planeta provinciano, mas não nos sentimos de maneira alguma suburbanos. [...] Se um único poema ou uma única história fosse realmente transfundida com a ideia copernicana, viraria um pesadelo. [...] Seria uma especulação interessante imaginar se o mundo algum dia desenvolverá uma poesia e uma forma de pensar copernicanas; se algum dia diremos que “a Terra rodou cedo”, ao invés de “o sol nasceu cedo”, e falaremos indiferentemente de levantar o olhar para as margaridas, ou baixar o olhar até as estrelas. Mas se algum dia o fizermos, haverá realmente uma grande quantidade de fatos grandes e fantásticos esperando por nós, dignos de formar uma nova mitologia (Chesterton, 2015, p. 49-51).

Em sua “Defesa da informação útil”, Chesterton aborda o que chama de menosprezo às notícias. Enquanto pessoas cultas manifestam interesse em uma obra de arte, o mesmo não ocorre quando se trata de um anúncio no jornal. Para Chesterton, essas pessoas perderam o gosto pela notícia (*news*). Muitos milagres e anedotas heroicas se basearam no amor à divina instituição da fofoca. Defendendo e elogiando a notícia, ele se permite fazer um elogio do Cristianismo: Chesterton afirma que a expansão da Boa Nova (*good news*) ocorreu não apenas porque o Cristianismo era bom (*good*), mas porque era novo (*new*).

Os gregos, que foram os tiranos da humanidade, em seu culto a um único tipo estético, como a Vênus de Milo, estenderam sua vigilância policial até à terra dos elfos. No capítulo

“Em defesa das coisas feias”, Chesterton contesta “esta gélida teoria sobre a beleza”. Além de os homens medievais testemunharem um afastamento do padrão grego de beleza,

um olhar aos dragões chineses ou deuses japoneses mostrará quão independentes são os orientais quanto à ideia convencional da regularidade de face e corpo, e quão ardente e feroz é sua apreciação da verdadeira beleza, dos olhos esbugalhados, das longas garras, bocarras abertas e caudas retorcidas (Chesterton, 2015, p. 71).

Na “Defesa da farsa”, Chesterton expressa sua crença de que a farsa e a arlequinada,¹¹ glorificadas por Aristóфанes e Molière, caíram em desgraça porque a estética moderna possui uma falta de fé na esperança e na hilaridade. Argui-se que essa forma literária da alegria, a farsa, seria a mais digna de reverência moral, pois “a dor, como realidade negra e catastrófica, atrai o artista juvenil, assim como o escolar desenha demônios e esqueletos e pessoas enforcadas. Mas a alegria é um assunto mais esquivo e élfico, já que é a nossa razão de existir” (Chesterton, 2015, p. 75).

No capítulo “Em defesa da gíria”, Chesterton a considera uma corrente de poesia que flui continuamente. Enquanto a gíria do homem da cidade é formal, pesada e sem vida, a do vendedor ambulante de frutas é leve, viva e flexível. Conclui seu texto elogiando esse tipo de gíria: “O mundo da gíria é uma espécie de poesia às avessas, cheio de luas azuis e elefantes brancos, de homens perdendo as cabeças e homens de língua solta – um completo caos de contos de fadas” (Chesterton, 2015, p. 89).

No capítulo “Em defesa da humildade” podemos ler: “A humildade é a exuberante arte de reduzirmo-nos a um ponto, não a uma coisa pequena ou grande, mas a algo sem tamanho de espécie alguma, de forma que para ela todas as coisas cósmicas são o que realmente são – de estatura imensurável” (Chesterton, 2015, p. 82). Com humor, aponta a dificuldade de vencer o próprio orgulho: “todos de fato respeitamos calorosamente a humildade – nas outras pessoas” (Chesterton, 2015, p. 79). O paganismo se oporia ao Cristianismo no tocante à humildade. Para os pagãos, a autoafirmação era a essência do seu credo em deuses caprichosos, indiferentes. Já no Cristianismo, segundo tanto seus defensores como seus opositores, a humildade é seu crescimento peculiar. Uma nova filosofia da autoestima e autoafirmação definiria a humildade como um vício, mas, com o descrédito da humildade, veio o colapso da alegria na literatura e filosofia contemporâneas. “Os homens reviveram o esplendor da autoafirmação grega ao mesmo tempo em que reviveram o amargor do pessimismo grego” (Chesterton, 2015, p. 80). Enfim, com a recorrente oposição entre o alto e o baixo, associa satiricamente a filosofia de Nietzsche (de olhar para baixo, para os fracos, os ignorantes) com o olhar deformado do “filósofo do ego”, o qual encara tudo desde cima: “O filósofo do ego enxerga tudo, sem dúvida, de um céu elevado e rarefeito; só que enxerga tudo reduzido ou deformado” (Chesterton, 2015, p. 81).

The Defendant, título original da obra, é o termo jurídico usado para “réu” ou “acusado”. Ele foi traduzido como “defensor”, o que expressa melhor o espírito combativo de Chesterton nessa obra.

¹¹ A arlequinada teria derivado da *commedia dell'arte*. John Rich, que a introduziu na Inglaterra no início do século XVIII, adotando os personagens da *commedia dell'arte* e se especializando na parte não verbal do Arlequim. A arlequinada irá se transformar, finalmente, na pantomima (Cuddon, 2014, p. 325).

Compreendi que um defensor é especialmente necessário quando o mundo é desprezado por seus habitantes – que um advogado de defesa não estaria deslocado naquele terrível dia em que o sol escureceu sobre o Calvário e o Homem foi rejeitado pelos homens (Chesterton, 2015, p. 18).

Em “Defesa de uma nova edição” (o livro foi publicado em 1901 e relançado em 1903), lemos:

Tenho também consciência de que o título do livro é, estritamente falando, incorreto. É uma metáfora legal e, legalmente falando, um defensor não é um entusiasta do caráter do rei João ou das virtudes domésticas do cão-da-pradaria. É alguém que se defende a si mesmo, algo que este escritor, não importa o quanto sua mente tenha sido envenenada pelo paradoxo, certamente jamais sequer sonhou em tentar (Chesterton, 2015, p. 12).

Chesterton reconhece que seu modo de raciocinar é paradoxal e, talvez por isso, o caracteriza como *envenenado*. Assim, *O defensor* não apresenta discursos intelectuais de defesa jurídica, ou meras tomadas de posição em debates que ele, no fundo, admitiria que não deveriam ser levadas a sério. Contudo, como já defendia Erasmo, essas ninharias poderiam conter algumas provocações intelectuais importantes.¹² Dessa forma, ele reinsere o elogio paradoxal na tradição daquilo que se chamou de *joco-serio*.¹³ As defesas de Chesterton seriam, antes, discursos ensaísticos de apelo humorístico e literário, contendo paradoxos intelectuais com os quais se elogiam (mais do que se defendem) coisas desprezadas.

Os ensaios de Chesterton sobre a ficção de crime

Criador do Padre Brown, o famoso clérigo detetive, Chesterton escreveu, ao longo de sua carreira, diversos ensaios abordando o gênero.¹⁴ O primeiro foi integrado no volume que acabamos de comentar. Nesse e nos demais textos, encontramos um conjunto de discussões especialmente relevantes, como a legitimidade da história de detetive, seu método narrativo de ocultação, os ideais para a composição literária e o sensacionalismo da história de detetive, que nem por isso é necessariamente superficial. Sua defesa do gênero se dá de uma forma característica, consciente dos paradoxos que envolvem a questão; forma essa cuja inspiração se vincularia a uma certa vertente do ensaísmo britânico, como já indicamos.

O primeiro ensaio foi originalmente publicado em 1901 como “The Value of Detective Stories” na revista *The Speaker*. Em *The Defendant* (1901), seu título é “A Defence of Detective Stories”. O segundo ensaio, “Errors about Detective Stories” (1920), foi impresso na revista *The Illustrated London News* e reimpresso no livro *The Spice of Life*, em 1964. O terceiro, “How

¹² No Prefácio ao *Elogio da loucura*, Erasmo lamenta a injustiça de não se tolerar aos estudiosos aquele tipo de diversão que propõe, “sobretudo quando tais brincadeiras comportam elementos sérios e os temas lúdicos são tratados de tal modo que um leitor cujo olfato não esteja totalmente embotado possa extrair mais frutos dele do que dos tetricos e esplêndidos argumentos de alguns escritores” (Sartorelli, 2023, n. p.).

¹³ Ver: CASSANOVA-ROBIN, Hélène *et al.* *Serio ludere: Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme*. Paris: Garnier, 2020.

¹⁴ Uma bibliografia de ensaios de Chesterton sobre histórias de detetive consta em Chesterton, G. K. *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, 2011.

to Write a Detective Story” (1925), saiu na revista *G. K.’s Weekly*. Já “The Ideal Detective Story” (1930) apareceu em *The Illustrated London News*.¹⁵

Tendo chamado a atenção para o gênero segundo uma estratégia humorística e paradoxal, Chesterton tenta, em paralelo, apresentar seus princípios, dignificando-o intelectualmente. Em sua primeira “Defesa dos romances policiais” (1901), Chesterton argumenta que as histórias de detetive são uma forma de arte perfeitamente legítima. Segundo ele, a história de detetive seria

a primeira e última forma de literatura popular em que se expressa de alguma forma a poesia da vida moderna. Os homens viveram entre poderosas montanhas e florestas eternas por séculos antes de que se apercebessem de que estas eram poéticas; pode-se inferir razoavelmente que alguns de nossos descendentes poderão enxergar as chaminés com um matiz de púrpura tão rico quanto o dos picos das montanhas, e pensar que os postes de luz são tão velhos e naturais quanto as árvores. Com relação a essa percepção de uma grande cidade como algo em si mesmo selvagem e óbvio, os romances policiais certamente são sua *Ilíada*. Ninguém pode ter deixado de notar que nestas histórias o herói ou investigador cruza Londres com algo da solidão e liberdade de um príncipe em um conto de fadas, que durante aquela jornada incalculável o ônibus casual assume as cores primárias de um navio de fantasia. As luzes da cidade começam a brilhar como os olhos de inumeráveis duendes, já que são as guardiãs de algum segredo, talvez grotesco, que o escritor conhece e o leitor, não. Cada curva da rua é como um dedo que aponta para isso; cada fantástica linha de chaminés parece assinalar de forma fantástica e zombeteira o significado do mistério (Chesterton, 2015, p. 96).

Semelhantes às baladas de Robin Hood, as histórias de detetive teriam surgido como uma possibilidade romântica de uma literatura rude, popular. Muitos leitores, no entanto, não entendem o que é uma boa história de detetive. “Escrever uma história sobre um roubo é, a seus olhos, uma espécie de maneira espiritual de o cometer” (Chesterton, 2015, p. 95). Finalmente, o romance policial nos lembraria que “a própria civilização já é a mais sensacional das fugas e a mais romântica das rebeliões” (Chesterton, 2015, p. 97). Sentinelas nos lembram que guerreamos em um mundo caótico, e criminosos são traidores dentro de nossos portões. Nessa perspectiva,

é o agente da justiça social que é a figura original e poética, ao passo que os bandidos e salteadores são simplesmente velhos e plácidos conservadores cósmicos, que se sentem felizes em ter a mesma respeitabilidade imemorial dos macacos e lobos. O romance policial é dessa forma todo o romance do homem (Chesterton, 2015, p. 98).

Nessa “Defesa dos romances policiais” (1901), Chesterton parece apresentar as histórias de detetive não exclusivamente de um ponto de vista intelectual, e sim elogiá-las poeticamente, mediante imagens evocativas. Porém, em meio a elas, surgem questões morais e intelectuais de relevo, como a valorização e o nexo entre várias formas da cultura popular.

Anos depois, em “Erros sobre histórias de detetives” (1920), Chesterton se apresenta, com autoironia, como autor de algumas das piores histórias de mistério no mundo (os contos do Padre Brown começaram a aparecer em 1910). A acreditar no que diz, o gênero seria uma expressão da má literatura: “Gosto muito de lixo; li muito disso – e também escrevi muito

¹⁵ Em nosso artigo, utilizam-se os textos em língua inglesa disponibilizados por *The Society of G. K. Chesterton* e as traduções em língua portuguesa das editoras Ecclesiae (2015) e Graphia (2010).

disso” (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria). Contrariando esse fingido desdém, ele se arrisca a expor alguns de seus princípios de elaboração, por exemplo, o modo como se dá a ocultação na ficção de crime.

Se você a escreve, você não pode lê-la. Se você quer lê-la, você não deve ser tão tolo a ponto de escrevê-la. É óbvio que não posso me sentir estupefato no fim com uma revelação que planejei desde o início, tampouco posso me sentir confuso e curioso sobre a ocultação de algo que eu mesmo estou trabalhando em ocultar (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).¹⁶

A técnica da história de detetive pode, nesse sentido, ser associada às vertentes consagradas da tradição literária. Assim, a ironia dramática grega e a história de detetive exemplificariam dois métodos de ocultação. No primeiro, o espectador tem o conhecimento e o herói é enganado. Na outra, o herói, ou o vilão, tem conhecimento e o leitor é enganado.

Chesterton apresenta alguns erros que autores de histórias de detetive costumam cometer (e assim deixa subentendidos a sofisticação implicada em sua elaboração). Não é legítimo impedir que o leitor avance na direção da descoberta. O objetivo da história de detetive inteligente não é desorientar o leitor, mas iluminá-lo. Chesterton propõe ainda o princípio que

o interesse mais intenso de uma boa história de mistério não consiste de forma alguma no incidente. As histórias de Sherlock Holmes apresentam excelentes modelos de eficiência para um tipo de mistério popular. [...] A melhor parte delas é a comédia das conversas entre Holmes e Watson (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).¹⁷

Chesterton defende o princípio geral de que o interesse de uma boa história de detetive não está no “caso”. Ao contador de histórias sensacionalista, que cria personagens desinteressantes e tenta torná-los interessantes matando-os, Chesterton opõe o romancista intelectual, que cria personagens interessantes (com personalidade sutil, ânimos, dúvidas etc.), mas, quando eles estão prontos para serem assassinados, não os assassina. “Isso é um desperdício sério de uma boa oportunidade, e espero no futuro ver o erro retificado” (Chesterton, 1920, n. p., tradução própria).

Cinco anos depois, Chesterton volta ao tema em “Como escrever uma história de detetive” (1925). Novamente, se apresenta como um escritor consciente de ter falhado na prática do gênero, bem como contraria essa autodepreciação, propondo cinco princípios ideais para a composição de histórias de detetive.

O primeiro é que o objetivo de uma história de mistério é a luz, não a escuridão. Deve haver um segredo digno de ser escondido. “O clímax não deve ser somente o estouro de uma bolha, mas, ainda mais, a irrupção de um alvorecer; tão somente de maneira que o romper da aurora seja acentuado pela escuridão” (Chesterton, 2010, p. 21). O segundo princípio é tornar a ficção de detetive simples, e não complexa. O escritor deve explicar o mistério, sem a necessidade de explicar a explicação. O terceiro princípio é que a figura que explica tudo seja familiar.

¹⁶ “If you write it you cannot read it. If you want to read it you must not be so ill-advised as to write it. It is obvious that I cannot be thunderstruck at the end with a revelation which I have planned from the very beginning; nor can I be bewildered and inquisitive about the concealment of something which I am myself labouring to conceal”.

¹⁷ “the most intense interest of a good mystery story does not consist in incident at all. The Sherlock Holmes stories are very good working models of a workmanlike type of popular mystery. [...] The best part of it is the comedy of the conversations between Holmes and Watson”.

Falando em termos genéricos, o agente [dessa explicação] deveria ser uma figura conhecida em uma função desconhecida. A coisa que compreendemos deve ser uma coisa que reconhecemos; isto é, deve ser alguma coisa previamente sabida, e convém que seja alguma coisa exposta com destaque. Senão, não há surpresa na simples inovação. É inútil para uma coisa ser inesperada se não vale a pena a espera. Mas ela deve ser destacada por uma razão e responsável por outra. Muito da arte ou da malícia de escrever histórias de mistério consiste em achar uma razão convincente, ainda que enganosa, para a proeminência do criminoso, acima e além de sua legítima ocupação de praticar o crime (Chesterton, 2010, p. 22-23).

O quarto princípio é que as histórias de assassinatos misteriosos pertencem ao domínio das brincadeiras (*jokes*). Ela deve ser como um jogo (*game*), no qual o leitor não disputa com o criminoso, mas sim com o autor. Em outras palavras, essas histórias são um brinquedo (*toy*). “Disto segue-se então que o leitor, que é uma simples criança [...], está consciente não apenas do brinquedo, mas do companheiro de diversão invisível que é o criador do brinquedo, e o autor da travessura” (Chesterton, 2010, p. 24). É pertinente lembrar aqui um texto de 1932, em que Chesterton (2010, p. 11) define ensaio como um gênero exploratório. Sendo uma tentativa e um experimento, não havendo um modelo para ele, o ensaio perfeito (paradoxalmente) nunca foi escrito. Seguindo São Tomás de Aquino, ele lembra que a vida espiritual deve conter uma parte ativa e uma parte contemplativa, mas também o divertimento. Na literatura, enquanto o drama ou a epopeia seriam a vida ativa, o soneto ou a ode, a vida contemplativa e o ensaio seriam a brincadeira (*joke*). As convergências com sua defesa da história de detetive são notáveis.

Finalmente, o quinto princípio é que a história de detetive se *inicia* com uma ideia, mas não é feita para encontrar uma. “Onde a história de detetives se volta para a descoberta, é ainda necessário que o escritor comece do interior, embora o detetive aborde pelo exterior” (Chesterton, 2010, p. 24).

Alguns anos mais tarde, em “A história de detetive ideal” (1930), Chesterton sugere que, por ter escrito histórias de detetive, aprendeu que elas geralmente são leves, sensacionalistas e de algum modo superficiais. Pondera, porém, que em sua forma ideal, ela não precisa ser superficial. “Teoricamente, apesar de que não comumente na prática, é possível escrever um romance sutil e criativo, de filosofia profunda e psicologia delicada, e ainda assim moldá-lo na forma de um choque sensacional” (Chesterton, 1930, n. p., tradução própria).¹⁸

A diferença da história de detetive em relação às demais é que o leitor se alegra por se sentir um tolo. O essencial nela é que o leitor possa ver uma verdade nunca suspeitada. Nesse quadro, Chesterton explica como devem ser reconciliados psicologicamente o personagem e o crime.

O lado do personagem que não pode ser conectado com o crime deve apresentado antes; o crime tem que ser apresentado a seguir, como algo em completo contraste com ele; e a reconciliação psicológica dos dois deve vir após isso, ali onde o detetive comum ou *garden detective*¹⁹ explica que ele foi conduzido à verdade pela

¹⁸ “In theory, though not commonly in practice, it is possible to write a subtle and creative novel, of deep philosophy and delicate psychology, and yet cast it in the form of a sensational shocker”.

¹⁹ “Conforme observa Marta McDowell [...], os jardins são cenários populares nas histórias de crime e detetive, especialmente aquelas publicadas no fim do século XIX e começo do XX” (Brinkhof, 2024, n. p., tradução própria).

ponta de um charuto deixada no gramado, ou a mancha de tinta vermelha sobre o mata-borrão na alcova (Chesterton, n. p., 1930, tradução própria).²⁰

Conclusão

A ficção de crime teve seu *status* reconhecido por teóricos que apresentaram tanto seu histórico quanto os elementos que compõem esse gênero literário. Chesterton participou desse debate a partir do reconhecimento do lugar menor do gênero, mas arguindo pela legitimidade dessa forma ficcional. As histórias de detetive lhe aparecem como expressão da poesia da vida moderna, em conexão com uma espécie de “alma popular”, presente na mitologia romântica, nas fábulas etc. Ele analisa os procedimentos de evocação ao leitor, os métodos de ocultação, os erros na criação literária e sugere alguns princípios de criação de ficção de crime. Haveria diversos modos de se produzi-las e, pressupondo o domínio de técnicas literárias complexas, elas mereceriam adquirir um certo *status* dentro do cânone literário, embora mantendo um vínculo com formas “baixas” da tradição popular. O conteúdo intelectual de sua participação no debate o insere na tradição ensaística de exploração de um problema cultural. Entendemos suas defesas dentro da sua estratégia, tão característica, de produzir paradoxos e provocações. Nisso ele se mostra um representante notável do “elogio paradoxal” tal como ele se manifestou na tradição de língua inglesa desde o século XVI, retomando uma estreita conexão dessa forma com o desenvolvimento do ensaio britânico.

Referências

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ARAUJO, Inácio. Chesterton traz à tona demônio de cada um. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, abr. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/19/ilustrada/27.html>. Acesso em: 21 nov. 2025.
- BERKELEY, Anthony. to a. d. peters. In: BERKELEY, Anthony. *The Second Shot*. London: The Langtail Press, 2010. [n. p.]. *E-book*.
- BRINKHOF, Tim. What Do Gardens and Murder Have in Common? *JSTOR Daily*, New York, mar. 2024. Disponível em: <https://daily.jstor.org/gardens-murder-mysteries/>. Acesso em: 6 jun. 2025.
- CARNEIRO, Alexandre Soares. Em defesa das causas fracas. *Jornal da Unicamp*, Campinas/SP, 10 fevereiro 2023. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/ju/artigos/alexandre-carneiro/em-defesa-das-causas-fracas/>. Acesso em: 30 abr. 2026.

²⁰ “The side of the character that cannot be connected with the crime has to be presented first; the crime has to be presented next as something in complete contrast with it; and the psychological reconciliation of the two must come after that, in the place where the common or garden detective explains that he was led to the truth by the stump of a cigar left on the lawn or the spot of red ink on the blotting-pad in the boudoir”.

- CHESTERTON, Gilbert Keith. *All Things Considered*. United Kingdom: Delphi Classics, 2014.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. Em defesa dos romances policiais. In: CHESTERTON, Gilbert Keith. *O defensor. Tipos variados*. Tradução de Mateus Leme. Campinas: Ecclesiae, 2015. p. 95-98.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. Errors about Detective Stories. *Illustrated London News*, [s. l.], 28 ago. 1920. Disponível em: <https://www.chesterton.org/errors-about-detective-stories/>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *O defensor. Tipos variados*. Tradução de Mateus Leme. Campinas: Ecclesiae, 2015.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *O tempero da vida*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. The Ideal Detective Story. *Illustrated London News*, [s. l.], 25 out. 1930. Disponível em: <https://www.chesterton.org/ideal-detective-story/>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Great Britain: Penguin Books, 2014.
- DOMÍNGUEZ, Marta Susana. Chesterton en Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, n. 35, p. 83-108, 2005. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/99>. Acesso em: 30 abr. 2026.
- MARCUS, Laura. Detection and Literary Fiction. In: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. [n. p.]. E-book.
- MILLER, Henry Knight. The Paradoxical Encomium with Special Reference to its Vogue in England, 1600-1800. *Modern Philology*, Chicago, v. 53, n. 3, p. 145-178, fev. 1956. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/435684>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRIESTMAN, Martin. Introduction. In: PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. [n. p.]. E-book.
- SARTORELLI, Elaine Cristine. Introdução. In: ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Hedra, 2023. [n. p.]. E-book.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.