

# O ROMANCE POLICIAL DO SÉCULO XXI

MANUTENÇÃO, TRANSGRESSÃO  
E INOVAÇÃO DO GÊNERO

**FERNANDA MASSI**

**O ROMANCE POLICIAL  
DO SÉCULO XXI**

Conselho Editorial Acadêmico  
Responsável pela publicação desta obra

Anise de Abreu Gonçalves D'Orange Ferreira  
Arnaldo Cortina  
Cristina Martins Fargetti  
Renata Maria Facuri Coelho Marchezan  
Rosane de Andrade Berlinck

FERNANDA MASSI

**O ROMANCE POLICIAL  
DO SÉCULO XXI**  
MANUTENÇÃO, TRANSGRESSÃO E  
INOVAÇÃO DO GÊNERO

**CULTURA  
ACADÊMICA**  

---

*Editora*

© 2011 Editora UNESP

**Cultura Acadêmica**

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP– Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

M371r

Massi, Fernanda

O romance policial do século XXI : manutenção, transgressão e  
inovação do gênero / Fernanda Massi. – São Paulo : Cultura Acadêmica,  
2011.

169p. : il.

ISBN 978-85-7983-213-0

1. Ficção policial – História e crítica. I. Título.

11-7974.

CDD: 809.3

CDU: 82.09

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de  
Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

Apresentação	7
Agradecimentos	11
Prefácio	13
Introdução	15
1 A configuração dos romances policiais tradicionais	25
2 Os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil: divergências	49
3 O detetive e o criminoso dos romances policiais contemporâneos	73
4 A tipologia dos romances policiais contemporâneos	105
Conclusão	157
Referências bibliográficas	163



# APRESENTAÇÃO

A leitura é uma atividade considerada primordial para o aprimoramento intelectual e está constantemente em xeque quando parece ir em caminho oposto à agitação do mundo contemporâneo. Hoje em dia lemos muito, lemos o tempo todo, mas as leituras são sempre rápidas, os textos são leves. A propaganda explora essa atividade e vivemos imersos nos diferentes textos que a impulsionam.

Quando se aborda a escolaridade, o tema da leitura aparece associado à crise do ensino. Os jovens leem pouco ou não se interessam por essa atividade. E, pelo fato de lerem pouco, escrevem pouco também e a escrita da língua passa a ser outro problema, porque, como não é utilizada com constância, é vista como complicada, difícil e desestimulante.

Por outro lado, porém, contrariamente a todo esse movimento, as editoras publicam livros e os vendem. E se as editoras publicam e vendem é porque há leitores que consomem os livros. Onde está então a crise da leitura? Na verdade, é importante dizer que, embora a quantidade de livros vendidos seja sempre crescente, o consumidor do produto livro não é a maioria da população; pelo contrário, representa uma porcentagem muito pequena dela.

Diante desse panorama, porém, uma questão pode ser colocada: se há leitores e se há livros publicados, quais livros são os procu-

rados pelos leitores? Foi, portanto, a partir dessa indagação, que um grupo de pesquisadores, entre eles Fernanda Massi e eu, resolveram investigar o que se lê contemporaneamente no Brasil. Para identificar esses livros não seria possível sair pelas ruas com um gravador debaixo do braço perguntando às pessoas o que elas gostam de ler, pois isso demandaria um tempo imenso e nem sempre chegaríamos a um retrato fiel do interesse do leitor brasileiro contemporâneo. A opção, portanto, foi examinar as listas dos livros mais vendidos publicadas em revistas e jornais durante um determinado período. Ao iniciar essa coleta, identificamos que seria possível compilar as listas dos livros mais vendidos no mercado editorial brasileiro a partir do ano de 1966 por meio de dois periódicos, o *Jornal do Brasil*, desde 1966 até 2010, com algumas interrupções durante esse período, e o *Leia Livros*, que circulou no país de 1978 a 1991 e que cobria todos os intervalos do jornal anterior. Dessa forma, chegou-se a um registro das listas que apresentavam os livros mais vendidos no Brasil ao longo de 44 anos. A partir de então, vários trabalhos foram produzidos com esse *corpus*.

O livro de Fernanda Massi é oriundo desse grupo de investigação. Interessada pelos chamados romances policiais, que, com muita frequência, apareciam nas listas dos mais vendidos, a autora iniciou suas pesquisas para observar as razões pelas quais os leitores interessavam-se por eles. Numa primeira pesquisa, que se concentrou na década de 1970, verificou a predominância dos chamados romances policiais clássicos, em geral escritos por famosos autores estrangeiros: Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Georges Simenon, entre outros. Esses romances tinham uma estrutura bastante recorrente, pois narravam um crime cometido por um sujeito inicialmente desconhecido (às vezes revelado para o leitor, mas não para as outras personagens), que tinha seus passos minuciosamente investigados por um detetive cuja tarefa consistia em desmascará-lo e puni-lo. O criminoso e o detetive eram os sujeitos motores de uma narrativa que, dependendo do narrador, criava expectativa, curiosidade e interesse no leitor. Nos policiais dessa época, os detetives, frequentemente, não eram pessoas da polícia, mas *experts* em

desvendar crimes cometidos e, por essa razão, procurados para solucionar casos complicados e misteriosos.

Ao terminar essa etapa de sua investigação, a autora interessou-se por examinar os romances policiais publicados nos primeiros anos do século XXI, para verificar em que medida eles repetiam os mesmos esquemas dos clássicos. Sua descoberta, obviamente, apontou para transformações e identificou modificações nesse tipo de romances. Diferentemente dos anteriores, o detetive já não é a personagem típica, em torno do qual se constrói toda a atmosfera da narrativa. Ao contrário, parece que a figura do criminoso cresce em importância e o elemento central é contar como seus crimes são arquitetados e executados. Ele também deixa de ser um *expert* solitário (ou acompanhado de um fiel auxiliar) e passa, na maioria das vezes, a corresponder aos representantes da lei, isto é, aos policiais. Além disso, a autora identifica uma outra modalidade de romance policial, aquele cujo enredo insere questões místicas ou esotéricas. Nesses casos, o ato criminoso está enredado em ou é a consequência de uma questão místico-religiosa. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero* é o resultado desse percurso investigativo trilhado por Fernanda Massi.

E como toda pesquisa apoia-se em uma perspectiva teórico-metodológica, neste caso não é diferente. Em seu trabalho, a autora vale-se da proposta da semiótica da escola de Paris, nascida dos trabalhos pioneiros de Algirdas Julien Greimas, nos anos 1960, na França, e explora a teoria em favor de seus argumentos para mostrar como se organizam os romances policiais contemporâneos e, conseqüentemente, para delinear o perfil de seus leitores.

Araraquara, 30 de junho de 2011

Arnaldo Cortina  
FCL – UNESP/CAr



# AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meu orientador, professor doutor Arnaldo Cortina, que me acompanha desde a iniciação científica e me introduziu na pesquisa acadêmica.

Agradeço à Fapesp, pela bolsa de mestrado concedida, com a qual foi possível realizar a pesquisa.

A meus pais, Luiz e Maria Helena, pelo apoio constante em todas as etapas da minha vida.

Ao Maicon, pelo companheirismo, apoio, paciência e torcida, para que esse sonho se tornasse realidade.

Aos meus irmãos, Rafael e Luciana, por sempre quererem o melhor para mim.

Aos membros da banca de defesa do mestrado, Luiz Gonzaga Marchezan (FCL – UNESP) e José Luiz Fiorin (USP), pelas valiosíssimas contribuições, que puderam ser mais bem exploradas neste livro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, representado pela professora Rosane de Andrade Berlinck, pela oportunidade da publicação.

A todos os leitores desta obra, pelo interesse em estudá-la e por contribuírem para a divulgação deste trabalho.



# PREFÁCIO

Este livro é baseado na dissertação de mestrado intitulada *A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil de 2000 a 2007: canônica ou inovadora?*, realizada durante o período de março de 2008 a fevereiro de 2010, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara, sob orientação do professor doutor Arnaldo Cortina. Durante o mestrado, fui bolsista da Fapesp, o que me proporcionou uma dedicação integral à pesquisa.

Meu interesse por romances policiais surgiu durante uma pesquisa de iniciação científica (IC), realizada no ano de 2007 (último ano de minha graduação), na mesma universidade e também sob orientação do professor Arnaldo Cortina. Cortina trabalha com os livros mais vendidos no Brasil buscando a delimitação do perfil do leitor contemporâneo. Dentro desse projeto, estudei os romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970. Das 26 obras selecionadas, apenas duas não eram de autoria de Agatha Christie, “a dama do crime”.

Durante a pesquisa de iniciação científica, também fui bolsista da Fapesp, e pude participar de diversos eventos e congressos em que tive a oportunidade de apresentar nosso trabalho. Trabalhamos com a perspectiva teórico-metodológica da semiótica greimasiana ou semiótica discursiva, que teve sua origem na França com Al-

girdas Julien Greimas, na análise das narrativas policiais. Nosso objetivo era verificar se as sanções realizadas pelo detetive sobre o fazer do criminoso eram de ordem cognitiva ou pragmática.

A leitura e a análise desses romances policiais considerados “tradicionais”, “clássicos”, elucidaram as características recorrentes nesse tipo de texto: há um crime de autoria desconhecida, um criminoso com motivos particulares para assassinar e um detetive profissional encarregado de encontrar a identidade desse criminoso e entregá-lo à polícia ou à Justiça para que receba a devida punição. O romance policial busca o restabelecimento da ordem social que o criminoso transgrediu ao realizar seus crimes. A função do detetive é recuperar a paz para a sociedade.

Ao estudar os romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no período de 2000 a 2007 durante a pesquisa de mestrado, foi surpreendente descobrir o distanciamento que essas narrativas mantinham em relação aos textos de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Georges Simenon, entre outros autores clássicos. Embora algumas características do gênero policial tenham se mantido nos romances policiais contemporâneos, há nesses textos o desenvolvimento de questões ainda não exploradas pelos autores de romances policiais.

Acreditamos que essa exploração já estava prevista no modelo proposto por Edgar Allan Poe no século XIX e que serviu para enriquecer a narrativa policial. Não se pode dizer que os textos analisados não sejam romances policiais, mas sim que eles criaram uma nova maneira de escrever.

Ao longo deste livro, serão expostas as descobertas feitas durante a pesquisa a propósito dos romances policiais contemporâneos *best-sellers*. Esperamos que este livro possa ajudar outros pesquisadores de romances policiais a desenvolver seus trabalhos.

*Fernanda Massi*

# INTRODUÇÃO

O gênero policial foi criado por Edgar Allan Poe no final do século XIX, a partir da inserção do “detetive” Auguste Dupin nos contos de mistério “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845). A palavra detetive, porém, só surgiu dois anos após o primeiro aparecimento de Dupin, graças a um grupo de homens inteligentes da polícia inglesa, denominado The Detective Police. Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive, quais sejam, o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação.

Edgar Allan Poe criou, portanto, um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que trabalhava profissionalmente. Dessa forma, instituiu-se o detetive como figura principal e indispensável a qualquer narrativa – em geral, conto e romance – que se considere “policial”. No entanto, não basta que a figura do detetive seja a temática da narrativa; ele precisa ser o núcleo do enredo, ou seja, um actante que tem um fazer (uma investigação) a ser realizado. Sua existência precisa ter um sentido na trama policial. A investigação, portanto, deve existir a partir de um

crime e, este, a partir de uma vítima e de um criminoso. “O romance policial busca, então, os seus assuntos e figuras na escala excepcional do crime e das emoções fortes. Nem o criminoso, nem o policial, devem ser criaturas banais ou mesquinhas” (Lins, 1947, p.14).

O romance policial, mais do que os outros [romances], é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos. A leitura de um romance policial é uma evasão, uma troca de realidades, é a entrada num universo de natureza anormal, o do crime, apaixonando os leitores não só pelo extraordinário, mas também por uma ligação secreta com este mundo de horrores, operada na circunstância de que no homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso. (Lins, 1947, p.11)

Para Foucault (2008, p.56), a literatura policial surgiu como uma “literatura do crime”, na qual o crime é uma obra de arte, cometido por “seres de exceção, porque revela a monstruosidade dos fortes e dos poderosos, porque a perversidade é ainda uma maneira de ser privilegiado”. Essa maneira de abordar o crime faz dele uma “apropriação sob formas aceitáveis”, ou seja, trata-se de descobrir a beleza e a grandeza do crime. Por isso, “os belos assassinatos não são para os pobres coitados de ilegalidade”, “... por suas astúcias, sutilezas e extrema vivacidade de sua inteligência, o criminoso tornou-se insuspeitável; e a luta entre dois puros espíritos – o do assassino e o do detetive – constituirá a forma essencial do confronto”.

A partir dessa estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa sobre a resolução do enigma, a narrativa policial deve despertar no leitor a paixão do medo, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade.

Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre narrador e leitor; o mundo é, dessa forma, uma fonte de inspiração literária, visto que mistérios sempre existiram desde os primórdios da história da humanidade. A raiz metafísica deste gênero está na necessidade humana de eliminar a angústia e o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma determinada situação de mistério. (Pires, 2005)

Edgar Allan Poe consegue “horrorizar o leitor a cada leitura”, “mesmo sem detalhes explícitos (ou por isso mesmo)”, segundo Geraldo Galvão Ferraz (Poe, 2000, p.3). Esse terror paralisa a reflexão do leitor e o detetive é o único sujeito do enredo que não se assusta, o que o torna o encarregado de resolver o mistério. Além disso, os processos particulares da própria organização discursiva do gênero policial criam um efeito de sentido de suspense, de espera angustiada pela revelação da identidade do criminoso. Os autores de romances policiais exploraram tal modelo proposto por Poe, bem como seus traços de “medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação” (Pires, 2005), e criaram, cada qual a sua maneira, narrativas policiais nas quais esses elementos apareciam em maior ou menor grau, fazendo com que a configuração desse gênero ganhasse consistência e sempre figurasse na lista dos livros mais vendidos em várias partes do mundo. Segundo Lins (1947), “... a projeção do romance policial é enorme em toda parte, sendo cultivado e estimulado com maiores testemunhos de sentimento, com mais finos requintes de sensibilidade”.

Neste trabalho, analisamos os romances policiais mais vendidos no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, a partir das listas dos livros mais vendidos publicadas no *Jornal do Brasil*. Utilizamos a perspectiva teórico-metodológica da semiótica greimasiana, ou semiótica discursiva, na análise dos percursos narrativos dos sujeitos do fazer detetive e criminoso. A classificação das obras selecionadas em “romances policiais” foi feita pelos próprios autores, pela crítica, pelo *Jornal do Brasil* na lista dos *best-sellers* e

pelas sinopses dos livros, encontradas nas próprias obras e nos sites das livrarias Cultura e Saraiva. O *corpus* é composto por 22 romances policiais:

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>
<i>O colecionador de ossos</i>	Jeffery Deaver	2000
<i>Hotel Brasil</i>	Frei Betto	2000
<i>O céu está caindo</i>	Sidney Sheldon	2001
<i>Código explosivo</i>	Ken Follet	2001
<i>Uma janela em Copacabana</i>	Luiz Alfredo Garcia-Roza	2001
<i>Morte no seminário</i>	Phyllis Dorothy James	2002
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	Alexander McCall Smith	2004
<i>O vingador</i>	Frederick Forsyth	2004
<i>Perseguido</i>	Luiz Alfredo Garcia-Roza	2004
<i>O código Da Vinci</i>	Dan Brown	2004
<i>O enigma do quatro</i>	Ian Caldwell	2005
<i>O enigma de Sally</i>	Phyllis Dorothy James	2005
<i>Os crimes do mosaico</i>	Giulio Leoni	2005
<i>A rosa de Alexandria</i>	Manuel Vázquez Montalbán	2006
<i>Mosca-varejeira</i>	Patricia D. Cornwell	2006
<i>Mandrake, a Bíblia e a bengala</i>	Rubem Fonseca	2006
<i>O último templário</i>	Raymond Khoury	2006
<i>O farol</i>	Phyllis Dorothy James	2006
<i>Gone, baby, gone</i>	Dennis Lehane	2006
<i>O homem dos círculos azuis</i>	Fred Vargas	2007
<i>Brincando com fogo</i>	Peter Robinson	2007
<i>Milênio</i>	Manuel Vázquez Montalbán	2007

Após analisar o esquema narrativo dos romances policiais contemporâneos de uma perspectiva semiótica, fizemos uma comparação entre eles e os romances policiais tradicionais – que seguiram as características fundadoras do gênero –, a partir da qual foram observadas mais diferenças do que semelhanças, que possibilitaram a ampliação do gênero policial.

Bakhtin (1997) explica que os gêneros do discurso são “tipos relativamente estáveis” de enunciados que apresentam semelhanças em três níveis, quais sejam: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional (a estrutura), cada qual com condições específicas e finalidade própria. Esses tipos são relativamente estáveis porque podem apresentar variações dentro de um dos níveis, sem que isso modifique o gênero ao qual pertence determinado enunciado, ou seja, dentro de um mesmo gênero discursivo pode haver variação temática ou estilística. Geralmente, o nível estrutural é o que sofre menos modificações, já que é o maior responsável pela caracterização de um gênero. Em relação ao nível estilístico, Bakhtin (1997, p.286) afirma que, “quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero”.

A característica mais marcante dos romances policiais tradicionais que foi mantida nos romances policiais contemporâneos – porque indispensável ao enredo – é a presença de três elementos: o criminoso, a vítima e o detetive, que existem um em função do outro, ou seja, só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido. Em relação ao fazer do sujeito, considerado o “nível mais superficial da transformação”, Barros (1995, p.85) afirma que ele

... exige condições prévias para sua realização. Essas condições foram examinadas sob a forma da competência modal, ou seja, de programas narrativos que transformam a relação do sujeito com o querer-fazer, o dever-fazer, o poder-fazer e o saber-fazer.

Modalmente qualificado, o sujeito está pronto, é competente para a ação. (Barros, 1995, p.85)

O criminoso e o detetive realizam paralelamente os quatro programas narrativos (manipulação, competência, *performance* e sanção), estabelecidos pelo esquema narrativo canônico greimasiano. Seus percursos se cruzam no último programa, o da sanção, uma vez que o fazer do detetive é uma sanção sobre o fazer do criminoso, ou seja, é o reconhecimento do ato criminoso. Assim, o detetive sanciona negativamente o criminoso, entregando-o à Justiça ou à polícia para que seja punido. Por sua vez, a sociedade sanciona positivamente o detetive, reconhecendo seu esforço e agradecendo-lhe pelo serviço prestado.

O detetive trabalha em segundo plano, quase obscuramente, e o criminoso realiza a grande transformação da narrativa, que modifica o estado da vítima de conjunção com a vida para a disjunção com ela. A vítima deve ser assassinada, pois este é um crime romanticamente superior carregado de diversas paixões entre os envolvidos, sejam eles a própria vítima, que teme a morte, o criminoso, que tem motivos para realizar o assassinato, e as pessoas envolvidas com a vítima, que lamentam sua ausência e que, em geral, acionam o fazer do detetive. O roubo, por exemplo, não é um crime apropriado ao romance policial, já que representa uma falta de moral, a apropriação indevida de um bem alheio; além disso, está ligado a um bem material e não a um ser humano. O assassinato, por sua vez, causa horror e desperta o desejo de vingança contra o criminoso.

No romance escrito do ponto de vista policial, o roubo como motivo do crime provoca um certo desequilíbrio ou desajustamento, retirando o duelo entre o criminoso e o detetive, daquele necessário plano de igualdade de condições, uma vez que, sendo o roubo antipático e incapaz de explicação grandiosa, toda a simpatia do leitor inclina-se para o lado da polícia, enquanto o criminoso fica inteiramente abandonado como um cão raivoso que se fosse perseguir a pedradas.

Assim, o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana. (Lins, 1947, p.19)

O herói do romance policial, o detetive, deve sempre sair vencedor, ou seja, encontrar o criminoso e entregá-lo a um destinatador-julgador. Quando isso não ocorre, não há uma solução surpreendente, uma *catarse* no enredo. Aristóteles definiu o conceito de *catarse* em sua *Poética* como sendo uma *purificação*, da qual resultam, na tragédia grega clássica, o terror e a piedade. A *catarse* não pode ser entendida como *expurgação* para não parecer que se empreende uma ação na tragédia com o intuito de eliminar seus efeitos. A *catarse*, portanto, tem função estética. No romance policial, essa purificação ocorre com a resolução do crime, a solução do drama, que cessa a angústia do leitor, das personagens do enredo e, inclusive, do próprio detetive, que age a fim de eliminá-la.

Por sua vez, a vítima continua tendo um papel secundário na narrativa policial, já que o assassinato é apenas um meio utilizado pelo criminoso para alcançar determinado fim; é um programa narrativo de uso em relação a um programa narrativo de base, onde estão os verdadeiros valores a que visa o criminoso, representados pela recompensa que ele irá receber com o crime. Isso não significa, porém, que a vítima seja escolhida aleatoriamente pelo criminoso, o que de fato não ocorre, mas sim que sua eliminação do enredo acarreta consequências negativas para a sociedade – tais como a desestruturação da ordem social – e positivas para o criminoso, que adquiriu algo em troca do assassinato. Após o fazer do detetive ser realizado, o assassinato pode ser benéfico para ele, que é sancionado positivamente pela sociedade. A investigação, portanto, serve para o detetive mostrar sua competência e, a partir do reconhecimento social, ser acionado em outros casos. Para os detetives profissionais, que trabalham de forma liberal, essa sanção positiva da sociedade é importante na medida em que gera lucro e fama.

Nos romances policiais tradicionais, a *performance* do criminoso manipula outro sujeito a aceitar um caso e realizar a investigação (agir como detetive), ou seja, “o núcleo central do romance é o trabalho do detetive no desvendamento do segredo” (Fiorin, 1990, p.94). Por sua vez, os chamados romances policiais contemporâneos não seguem esse padrão, pois neles o crime (assassinato da vítima) não é o estopim do enredo e o fazer do detetive não se centra apenas na descoberta da identidade do criminoso, já que não é esse o único segredo da narrativa. Muitas vezes, o assassinato serve de estímulo para que haja outro desenlace na narrativa a ser descoberto pelo detetive, por exemplo, um código secreto que esconde um segredo importante; um segredo religioso que esconde um tesouro; uma linhagem familiar desconhecida; um esquema de corrupção em órgão público; um casamento desestruturado em que ocorre adultério, etc.

Os autores dos romances policiais contemporâneos, portanto, utilizam o núcleo do romance policial, qual seja, a tríade criminoso, detetive e vítima, para abordar outros temas além da investigação sobre a identidade do criminoso; isto é, os detetives também realizam outras investigações. Esses autores apresentam uma liberdade de escrita, característica da modernidade, e traçam suas narrativas sem se preocupar em repetir um modelo fixo de estrutura e em respeitar os limites até então propostos ao gênero. Na sociedade pós-moderna, cada um deve aderir a um valor e se tornar autor do estatuto moral ao qual adere, não mais sendo obrigado a submeter-se a ele (Lipovetsky, 2005). Isso significa que os autores contemporâneos criaram, individualmente, exemplares de romances policiais que, posteriormente, encontraram características comuns em outras obras e passaram a constituir uma extensão do gênero policial, adaptada à contemporaneidade.

Este livro está organizado em quatro capítulos. No capítulo 1, apresentamos a configuração do romance policial tradicional, a partir do modelo de narrativa policial proposto por Edgar Allan Poe e seguido por autores como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. No capítulo 2, destacamos as características dos romances

policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, estudados neste trabalho, em comparação com os romances policiais tradicionais. No terceiro capítulo, descrevemos o perfil do detetive e do criminoso dos romances policiais contemporâneos, identificando as diferenças entre eles e as personagens dos romances policiais tradicionais. Por fim, no capítulo 4, apresentamos a configuração do romance policial contemporâneo.

Não temos a pretensão de definir a tipologia do romance policial contemporâneo de forma geral, como um todo, mas sim de traçar um perfil desse tipo de texto a partir dos romances selecionados em comparação aos romances policiais clássicos. A escolha do *corpus* foi realizada a partir dos *best-sellers*, portanto, os romances policiais mais lidos no Brasil no período selecionado (Cortina, 2006), uma vez que o único indício do uso do livro é o próprio livro (Chartier, 1996).

As obras selecionadas correspondem ao que despertou interesse no leitor do início do século XXI. Mesmo se considerarmos que os leitores de *best-sellers* compõem um grupo restrito, não podemos negar que esse gosto – aparentemente particular – é resultante da “norma de um determinado grupo sócio-cultural em que [esse grupo] está inserido” (Cortina, 2006, p.53) porque reflete os interesses, valores e desejos dos leitores. Além disso, a lista dos livros mais vendidos constitui um texto, uma forma semiótica, e o objetivo deste trabalho foi reconstruir sua significação. Uma vez que escolhemos como objeto de estudo o gênero romance policial, entende-se que os romances policiais selecionados indicam novas características para esse tipo de texto que foram aceitas pelo público leitor. Isso porque “o leitor justifica a existência da obra” e “procura no texto que lê uma confirmação daquilo que é sua verdade” (Cortina, 2006, p.34).



# 1

## A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS

*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 transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta*

Todorov, 1970, p.95

Segundo a proposta da semiótica discursiva, há um *esquema narrativo canônico* (Greimas, 1973) inerente a qualquer texto, composto por quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção.

No percurso da manipulação, há o estabelecimento de um acordo entre destinador e destinatário, em geral após a ruptura da ordem estabelecida, ou seja, depois da transgressão de contratos sociais implícitos ou explícitos; no percurso da sanção, o destinador executa sua parte no contrato pela atribuição de recompensa ou pela punição do sujeito fiel ou não a suas obrigações. (Barros, 1995, p.87)

Para Fiorin (1990, p.93), “há textos que destacam uma das fases da sequência narrativa, implicando as demais ou relatando-as muito rapidamente”. Assim, a tipologia discursiva é estabelecida com base nas fases que os diferentes tipos de discurso privilegiam, já que as sequências narrativas podem “encaixar-se, encadear-se e suceder-se”.

O romance policial destaca o percurso narrativo de dois sujeitos do fazer indispensáveis à trama: o sujeito-criminoso e o sujeito-detetive. Seus percursos são descritos paralelamente e se cruzam na última etapa, a da sanção, uma vez que a *performance* do detetive é uma sanção no percurso do criminoso. Dentro dessa configuração, há dois tipos de romance policial: o clássico, centrado na investigação do detetive sobre a identidade do criminoso; e o *thriller*, no qual a identidade do criminoso já é conhecida, mas é preciso saber se ele será ou não capturado pelo detetive e sancionado por um destinator-julgador (romance policial de perseguição). Assim, pode-se dizer que o romance policial privilegia a fase da sanção e que o foco da narrativa é a *performance* do detetive, a investigação. Fiorin (1999, p.5) explica os dois tipos de sanção, a cognitiva e a pragmática, que se manifestam, respectivamente, no romance policial clássico e no *thriller*.

Temos dois tipos de sanções, a cognitiva e a pragmática. Aquela é o reconhecimento por um sujeito de que a *performance* de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados, etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados.

Os romances policiais tradicionais diferenciam-se especialmente em duas das etapas, tanto no percurso do detetive quanto no percurso do criminoso: a da manipulação e a da *performance*. Na etapa da manipulação, mudam as motivações para que um crime

seja realizado, para que o criminoso escolha sua(s) vítima(s), para que o detetive realize a investigação; na etapa da *performance*, mudam as maneiras de assassinar as vítimas, os locais em que os crimes são realizados, as consequências do crime para a sociedade, as vítimas assassinadas após terem testemunhado ou apontado qualquer indício que levasse ao criminoso – que é o mesmo sujeito durante toda a trama.

Em virtude disso, o detetive é indispensável ao romance policial, já que, sem ele, o criminoso não é reconhecido como tal e não é sancionado por um destinador-julgador. Uma das regras do gênero policial postula a imunidade do detetive e, por isso, é importante que ele seja competente e que realize sua *performance* em um tempo curto. Em geral, quando o detetive é manipulado a fazer a investigação, o destinador-manipulador não estabelece um prazo para que ele realize a *performance*, porém, enquanto o criminoso não for sancionado, outros crimes poderão ocorrer, ou por fazerem parte do plano de ação do criminoso ou em consequência de uma investigação mal resolvida que exponha as testemunhas. O crime, por sua vez, não tem um fim em si mesmo: é um meio para que o criminoso adquira outro objeto (de valor ou modal), ou seja, é um programa narrativo de uso em relação a um programa narrativo de base, onde estão os verdadeiros valores buscados pelo criminoso.

Há dois tipos de objetos: os de valor e os modais. Os primeiros são valores descritivos (objetos consumíveis e tesaurizáveis, como a riqueza, ou prazeres e “estados de alma”, como o amor); os segundos constituem-se das modalidades do querer, dever, saber e poder fazer. Os prazeres e “estados de alma” são englobados na classe lexical das paixões, que são efeitos de sentido das qualificações modais que modificam o sujeito de estado, isto é, que explicam as relações que o sujeito mantém com o objeto. Assim, um objeto modalizado pelo querer é desejável para o sujeito de estado e essa relação manifesta-se pelo efeito de sentido desejo. Da mesma forma, o objeto que pode não ser é evitável e assim por diante. (Fiorin, 1990, p.95).

No programa da manipulação, o destinador-manipulador atribui ao destinatário-sujeito a competência semântica e a competência modal necessárias à ação, ou seja, o criminoso é manipulado a cometer o crime e o detetive é manipulado a fazer a investigação. Há quatro grandes tipos de figuras de manipulação estabelecidas pela teoria semiótica e que são facilmente detectadas nos romances policiais: a tentação, a intimidação, a provocação e a sedução. Barros (2005, p.33) organiza os tipos de manipulação segundo o critério “da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado”, conforme o quadro a seguir:

Tipo de manipulação	Competência do destinador-manipulador	Alteração na competência do destinatário
PROVOCAÇÃO	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

Nos romances policiais em que o sujeito criminoso foi manipulado pela paixão da vingança, por exemplo, um crime anterior à narrativa principal foi o causador da manipulação. O criminoso, portanto, foi manipulado por tentação, uma vez que o destinador-manipulador provocou-o com o assassinato de alguém importante para ele, fazendo com que o criminoso *queira* cometer o crime para provar sua competência, em reação à provocação recebida. Quando, por sua vez, o criminoso busca uma recompensa positiva a partir do crime, por exemplo, uma herança a ser recebida, ele é manipulado por sedução, já que *quer* realizar o assassinato. Nesse caso, estabe-

lece-se um contrato do tipo “se você assassinar tal sujeito receberá uma fortuna”. Na manipulação por intimidação, o criminoso *deve* realizar o assassinato para evitar uma sanção negativa. Isso ocorre muito nos casos em que o criminoso descobre um sujeito que testemunhou o crime ou que tem informações importantes para serem repassadas ao detetive. Com o intuito de evitar que isso aconteça, ele assassina tal sujeito para manter sua identidade criminosa em segredo. Por fim, na manipulação por provocação, o destinador-manipulador do fazer do criminoso confia em sua competência, fazendo com que ele *deva* realizar o crime para prová-la.

Embora os quatro tipos de manipulação sejam parecidos, o que muda em cada um deles – como foi explicado por Barros – são os valores modais atribuídos ao destinatário-sujeito pelo destinador-manipulador, quais sejam, o querer-fazer, o dever-fazer, o saber-fazer e o poder-fazer. Esses valores modais instauram, portanto, o sujeito do querer, o sujeito do dever, o sujeito do poder e, enfim, o sujeito do fazer, que podem ser representados tanto pelo mesmo ator quanto por atores diferentes.

Os tipos de manipulação mais frequentes nos romances policiais são a sedução e a tentação em virtude das recompensas esperadas a partir da performance criminosa. Isso porque o destinador-manipulador do fazer do criminoso é, em geral, ele mesmo, uma vez que a estrutura narrativa do romance policial mantém a performance do criminoso em segredo. Em outros casos, o destinador-manipulador da *performance* do criminoso não tem a intenção de manipulá-lo e só fica sabendo que o crime foi realizado por determinado sujeito após o detetive concluir a investigação.

No programa narrativo da competência, o destinatário-sujeito recebe do destinador-manipulador a qualificação necessária para realizar a ação: o criminoso adquire a oportunidade e, quando necessário, os instrumentos para cometer o crime; o detetive, por sua vez, inicia a investigação por meio de interrogatórios, de busca de pistas sobre o criminoso, etc. Nos romances policiais tradicionais, o criminoso não é um profissional, ou seja, ele torna-se criminoso a partir daquela narrativa e seu fazer criminoso encerra-se nela

mesma, uma vez que é sancionado negativamente pelo detetive no fim do romance. Se o criminoso fosse um especialista em assassinatos, o programa narrativo da competência – no qual ele adquire o saber-fazer – ficaria implícito em seu percurso; no entanto, esse programa é imprescindível aos romances policiais, dentro do qual um sujeito é motivado a cometer um assassinato e adquire os meios para isso.

Essa diferenciação entre o criminoso profissional e o criminoso de ocasião se relaciona, respectivamente, à distinção estabelecida por Foucault (2008, p.211) entre o delinquente e o infrator.

O delinquente se distingue do infrator pelo fato de não ser tanto seu ato quanto sua vida o que mais o caracteriza. ... O delinquente se distingue também do infrator pelo fato de não somente ser o autor de seu ato (autor responsável em função de certos critérios da vontade livre e consciente), mas também de estar amarrado a seu delito por um feixe de fios complexos (instintos, pulsões, tendências, temperamento). ... O delinquente, manifestação singular de um fenômeno global de criminalidade, se distribui em classes quase naturais, dotadas cada uma de suas características definidas e a cada uma cabendo um tratamento específico.

Nas narrativas policiais, os criminosos são infratores e não delinquentes. De acordo com a semiótica greimasiana, eles são sujeitos de estado que se transformam em sujeitos do fazer, manipulados por uma paixão malevolente que os afeta. Os estados resultantes dessas paixões fazem com que o sujeito adquira competência para poder e saber fazer mal ao outro. As paixões, segundo Barros (2005, p.47), distinguem-se em paixões simples e paixões complexas. “As paixões simples resultam de um único arranjo modal, que modifica a relação entre o sujeito e o objeto-valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolve em vários percursos passionais” (Barros, 2005, p.47).

Pelo mesmo motivo do programa narrativo da manipulação, o de manter a identidade do criminoso em segredo, o destinador-manipulador que doa a competência ao sujeito criminoso é, em geral, ele mesmo. Isso só não ocorre nos casos em que uma terceira pessoa, que não tem nenhuma relação com a vítima, é contratada para realizar o crime – o que é raro nos romances policiais tradicionais. O contratado é apenas um adjuvante, que detém o saber-fazer. O detetive, por sua vez, é um detetive profissional desde o início do enredo que, em geral, já atuou em outras narrativas policiais de mesma autoria, e só é manipulado a realizar a investigação porque o destinador-manipulador de seu fazer nele confia. Isso vale, principalmente, para os romances policiais tradicionais de Arthur Conan Doyle e de Agatha Christie.

Após adquirirem o saber-fazer, a competência, os sujeitos do fazer detetive e criminoso realizam a *performance*, ou seja, a ação investigativa e a ação criminosa, cujos resultados consistem no fato de o criminoso e o detetive se apropriarem dos objetos-valor que desejam. No entanto, o criminoso só mantém o estado de conjunção com o objeto-valor adquirido enquanto o detetive não realizar sua *performance*, uma vez que esse programa implica a sanção do fazer do criminoso e, conseqüentemente, sua punição. O que diferencia as narrativas policiais (entre si) é, justamente, o programa da *performance*, o fazer-ser, e, por isso, observamos tipos de assassinato e de investigação diferentes entre si, ainda quando criados pelo mesmo autor.

Por fim, tem-se a sanção, etapa na qual o destinador, geralmente representado pela polícia, interpreta as ações do destinatário-sujeito, julga-o e dá-lhe a retribuição devida, sob a forma de punições ou recompensas. A entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ela o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o gênero policial. Segundo ela, aquele que transgredir as regras sociais, de modo a estabelecer uma desordem, deve ser sancionado negativamente por aqueles que zelam pela ordem, quais sejam, a Justiça e a polícia. Enquanto a sanção não ocorre na narrativa, o criminoso continua a

realizar sua *performance*, ou seja, enquanto não for sancionado pelo detetive, ele continua fazendo novas vítimas. É nesse programa, ainda, que a modalização veridictória sobre a identidade do criminoso é apresentada, quando o detetive desvenda um segredo. O criminoso vive em segredo porque sabe que desrespeitou os valores do grupo social ao qual pertence e não quer ser privado da liberdade e da convivência, uma vez que a sociedade pune os sujeitos que não seguem as regras de conduta. O individualismo não tem lugar no romance policial e é sempre punido, uma vez que os códigos individuais não podem sobrepor-se aos códigos coletivos, para não gerar um caos social. Pires (2005) explica que é essa uma das características do gênero policial.

O romance policial também demonstra que não pode haver crime perfeito, logo, ilegalismo sem punição. Na ficção romanesca, não haveria lugar para a impunidade, já que a ordem social concebe o delito como uma anomalia, uma violação da lei. A principal função ideológica na literatura policial é a demonstração da estranheza do crime. Caracterizando o criminoso como um ser estranho à razão natural da ordem social, ela faz parte de uma pedagogia do poder que, através da diferenciação dos ilegalismos, define a delinquência. O criminoso, geralmente, é alguém que não se enquadra na ordem social, sendo por isto necessário identificá-lo e puni-lo. Com efeito, a narrativa policial segue uma ordem de descoberta, tendo como ponto de partida um fato extraordinário.

O sentido de um texto, para a semiótica greimasiana, é construído a partir de um percurso gerativo que se organiza em três níveis distintos: o nível das estruturas fundamentais, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas. Nosso estudo dos romances policiais parte do exame de um componente do nível narrativo, o esquema narrativo canônico, com o objetivo principal de mostrar como está organizado o fazer transformador do sujeito e os estados que ele altera. A partir do exame dos compo-

mentos do nível narrativo é que se estabelecerá a relação com os elementos constituintes tanto do nível discursivo quanto do nível fundamental. Isso porque, de acordo com a proposta da semiótica, o sentido do texto constrói-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado percurso gerativo.

Martins (2005, p.171, grifos do autor) trabalhou os romances policiais a partir da teoria semiótica e destacou o nível das estruturas narrativas como o mais importante para esse tipo de texto.

A semiótica propõe um *esquema narrativo canônico*, um modelo de previsibilidade, que nos possibilita verificar, a partir da *performance* do sujeito, isto é, da transformação que ele opera na narrativa, por quais manipulações ele passou, quais foram as competências que ele precisou adquirir para efetuar tal ação e, por fim, como ele vai ser julgado por ter realizado ou não o que lhe foi (auto)destinado.

O criminoso é o sujeito que desencadeia a transformação da narrativa quando realiza sua *performance* e assassina a vítima, que passa de um estado de conjunção com a vida ao estado de disjunção com ela. Ele age segundo um quadro de valores individuais (de seu ponto de vista) e se vê como portador de um excedente moral que o autoriza a privar a vítima da vida. Em seguida, o detetive é acionado para encontrar ou prender o criminoso, exercendo, portanto, o papel de destinador-julgador. É esse encaixe dos percursos narrativos que sustenta o esquema narrativo dos textos e que se manifesta na superfície discursiva.

George Burton (apud Todorov, 1970, p.95) explica que todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos: “o primeiro, cometido pelo criminoso, é apenas a ocasião do segundo, no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive”, que assassina o mistério em torno da identidade do criminoso. Assim, a narrativa policial superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele. Essas duas séries podem ser consideradas duas histórias: a do crime e a

do inquérito, sem nenhum ponto em comum em sua forma mais pura. Ligado a isso está o conceito de “duplo” em relação ao detetive e ao criminoso, já que cada um deles faz parte de uma história e desempenha o mesmo percurso narrativo, embora com objetivos diferentes.

A primeira história, do crime, nunca se confessa livresca e conta “o que se passou efetivamente”; é a história de uma ausência, cuja característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. A segunda história, do inquérito, explica “como o leitor (ou narrador) tomou conhecimento dela” (Todorov, 1970, p.97) e, portanto, goza de um estatuto particular; ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece estar escrevendo um livro. Ela consiste em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história está ausente, mas é real e a segunda está presente, mas é insignificante; essa ausência na presença explica a existência das duas na continuidade da narrativa.

Todorov relaciona essas duas histórias aos conceitos, do formalismo russo, de *fábula* e *trama*. A *fábula* narra, em uma ordem natural, o que se passou na vida, a realidade evocada, sem inversão temporal. A *trama* narra a maneira como o autor quer nos apresentar os fatos e corresponde ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor, que podem apresentar os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Na verdade, a *fábula* e a *trama* são dois aspectos da mesma história, dois pontos de vista sobre a mesma coisa.

No romance policial tradicional, a *trama*, geralmente, apresenta uma ordem inversa à *fábula*, ou seja, o crime foi realizado primeiramente e a investigação ocorreu em consequência disso. Sendo assim, a investigação é apresentada em primeiro plano e o crime, após ela ser concluída.

Fontanille (2007) discute a previsibilidade do discurso explicando que as *performances* do detetive e do criminoso devem se realizar efetivamente nos romances policiais para que esses sujeitos cumpram seus papéis na narrativa, ou seja, o criminoso precisa

realizar o crime para se afirmar como tal e o detetive deve fazer a investigação para justificar seu surgimento na narrativa. S. S. Van Dine, quando formulou as vinte regras para a escritura de um romance policial, já destacava o papel do detetive, o qual “não o será [detetive], a menos que detecte alguma coisa” (apud Martins, 2000, p.43). O leitor, por sua vez, mantém a expectativa da realização do fazer desses sujeitos. Barros (1995, p.84) lembra ainda que os actantes não se definem de imediato na narrativa.

... Sua caracterização, em termos de papéis actanciais, depende da posição que ocupam, ou que o programa de que fazem parte ocupa, no percurso, ou seja, os papéis variam segundo o progresso narrativo. O actante sujeito, por exemplo, caracteriza-se por algumas determinações mínimas: adquire a competência necessária à ação e executa-a. Como há diferentes espécies de programas de competência e de *performance* e maneiras diversas de se encadear os programas, há, por conseguinte, percursos dos sujeitos diferenciados e sujeitos diferentes em cada texto.

Nos romances policiais tradicionais há apenas um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer detetive e um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer criminoso, ou seja, o destinador-manipulador do fazer do criminoso é ele mesmo. O destinador-manipulador do fazer do detetive é sempre um terceiro ator, ou seja, uma personagem relacionada à vítima ou, ainda, à polícia.

O programa narrativo da manipulação do sujeito criminoso para realizar sua *performance* tem muita importância nos romances policiais tradicionais, ou seja, para que um sujeito se torne criminoso, ele precisa de motivos reais e consistentes, já que teme a punição de um destinador-julgador, mesmo acreditando que não será descoberto. Com isso, a motivação para o crime nos romances policiais tradicionais é sempre decorrente de uma paixão e é a partir dela que o sujeito detetive consegue encontrar a identidade do criminoso. Assim, um dos primeiros aspectos que o detetive verifica

em relação à vítima são os motivos que o criminoso teria para assassinar e, conseqüentemente, os sujeitos ligados a tal motivação. Nos romances policiais tradicionais de Agatha Christie, os crimes eram cometidos, em sua grande maioria, em virtude de relacionamentos humanos mal resolvidos, ou seja, as motivações eram decorrentes de paixões como a ganância, o ciúme, a ambição, a inveja, a raiva. Os criminosos realizavam suas *performances* motivados pela busca de uma recompensa, tal como uma herança a ser recebida pelo assassino, um casamento que poderia ser realizado (ou não) com a morte da vítima, um segredo que a vítima detinha e que precisava ser enterrado, já que comprometia a vida do assassino; enfim, para que o assassinato ocorresse, era necessário um porquê e um para quê.

Em relação ao detetive, outra personagem indispensável ao romance policial, sua *performance* é sempre bem-sucedida nos romances policiais tradicionais. Como já foi dito anteriormente, o detetive deve exercer seu papel de restabelecer a ordem social, ou seja, de encontrar e punir o criminoso, para que sua função na narrativa tenha sentido, para que seu papel actancial seja cumprido. De nada serviria ao enredo um detetive que não conseguisse encontrar a identidade do criminoso. Esse sujeito só é acionado a realizar seu fazer após o crime, quando é manipulado por um destinador-manipulador, representado por um sujeito ligado à vítima, que clama por justiça; ou pela polícia, que transfere o caso ao detetive por se considerar incapaz de encontrar o culpado.

É importante destacar que o fazer do detetive consiste apenas em descobrir a identidade do criminoso e entregá-lo a um destinador-julgador que irá puni-lo, ou seja, esse sujeito recebe o investimento semântico da figura do sancionador, que, por sua vez, é sempre representado pela polícia ou pela Justiça, cujo compromisso é punir o criminoso da forma merecida. O detetive dos romances policiais pode ser auxiliado pelos chamados *pseudodetetives* ou *auxiliares do saber*, mas nenhuma outra personagem, que não o criminoso, sabe quem cometeu o crime.

Os sujeitos-detetives chamados *auxiliares do saber* são aqueles que levantam hipóteses ou fazem acusações ou julgamentos a partir de interpretações bastante subjetivas. Eles são auxiliares segundo o saber, ou seja, exercem o papel de possuir um saber a ser compartilhado, pois informam sempre algo novo àquele que efetivamente investiga o crime, o detetive. Esse saber pode ser, se não a chave do enigma, um elemento orientador fundamental para o decorrer das investigações: a situação do crime, suas circunstâncias, o passado da vítima, etc. ... O que eles fazem é, como se disse, a partir de hipóteses bastante subjetivas, formular suposições sobre as circunstâncias do crime, os motivos que o desencadearam e, obviamente, quem o cometeu. São ativados pelo sentimento do dever auxiliar as investigações, mas sobretudo por querer estar conjunto com a verdade ... (Martins, 2000, p.85)

Pode-se dizer que os auxiliares do saber não são capazes de ordenar as informações sobre o problema da narrativa, ou porque não estão totalmente interessados, ou, simplesmente, porque não sabem como fazê-lo ... Os *pseudodetetives*, ao contrário, querem resolver o crime, pois buscam informações a respeito dele e acompanham a investigação de perto. No entanto, eles não conseguem estabelecer uma relação entre vítima, crime e criminoso. (Martins, 2000, p.90)

O dr. Watson, personagem de Arthur Conan Doyle, e Hastings, de Agatha Christie, são auxiliares do saber de Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente. Esses sujeitos acompanham a investigação do detetive, mas não sabem qual método está sendo usado por ele, ou seja, qual percurso está sendo traçado para encontrar a identidade do criminoso. Os auxiliares do saber e os pseudodetetives, portanto, doam ao detetive as informações que julgam importantes para encontrar a identidade do criminoso, mas não recebem nenhuma informação em troca, sobre o passo a passo da investigação, de modo que não podem progredir ou passar à frente do detetive.

Assim, o leitor encontra-se na mesma situação que as outras personagens da narrativa e o detetive, em relação à descoberta da identidade do criminoso. Mesmo nos romances policiais em que o criminoso possui algum amigo ou parente muito próximo, este só conhece sua identidade se for cúmplice do crime. Em outras palavras, pode-se dizer que o criminoso é o único sujeito do enredo que sabe quem é o assassino.

O criminoso realiza seu percurso narrativo até o programa da *performance*, mas não consegue adquirir a recompensa esperada pelo crime, já que é punido antes disso pelo detetive, quando este realiza os quatro programas narrativos e sanciona negativamente o fazer do criminoso. O máximo que pode acontecer ao sujeito criminoso é ele continuar realizando sua *performance* antes de ser sancionado pelo detetive, ou seja, comete outros crimes, em consequência do primeiro (quando elimina testemunhas) ou como meio para alcançar seu objetivo, antes que o detetive descubra que ele é culpado.

Assim, pode-se concluir que o detetive dos romances policiais tradicionais é uma personagem mais forte que o criminoso, por ser mais inteligente, mais competente e mais ágil, uma vez que ele supera a *performance* do criminoso fazendo com que ela perca o valor quando o sujeito é descoberto. O grande trunfo do criminoso não é apenas realizar o crime, mas sim manter sua *performance* em segredo, para não ser punido. O papel do detetive, por sua vez, é impedir a ação do criminoso descobrindo sua identidade e, com isso, pôr fim ao mistério. Isso significa, em outras palavras, que até o momento em que o criminoso consegue esconder a identidade, ele é o protagonista da narrativa, mas, quando é encontrado, torna-se uma personagem secundária, fazendo do detetive o herói do romance policial; herói porque encarna os valores da sociedade e luta por eles.

A figura do herói tradicional – valente e sedutor – domina o texto literário de grande consumo. Não há romance policial, de ficção científica ou de aventuras que deixe de apresentar ao pú-

blico um personagem heróico todo-poderoso, embora adaptado à linguagem da época, para gozar de credibilidade. (Sodré, 1988, p.24)

Na perspectiva do criminoso, o detetive é o antissujeito de seu fazer porque tenta impedi-lo de continuar realizando sua *performance*, o programa narrativo de uso, e de alcançar o objeto visado com o crime, que está no programa narrativo de base. Para o detetive, ocorre o contrário, já que o criminoso, enquanto está em ação, impede que o detetive seja sancionado positivamente pela sociedade.

Dessa forma, o romance policial estabelece um jogo entre um herói e um anti-herói: um sujeito que pretende salvar a sociedade e livrá-la do mal, o detetive, e outro que age segundo um quadro individual de valores e que deseja impedir a ação do herói, já que ela está diretamente relacionada a seu fazer. Nessa disputa entre o bem e o mal, o leitor torce pelo detetive, a favor do bem, e tenta chegar à resolução do enigma para também sentir-se herói, mesmo que sua descoberta não altere o enredo.

S. S. Van Dine, pseudônimo de Willard Huntington Wright, foi um marco no desenvolvimento da narrativa policial. Ele estabeleceu vinte regras para uma boa escritura do romance policial partindo do princípio de que “o leitor e o detetive da estória deveriam ter as mesmas chances para chegar ao resultado do problema” (Albuquerque, 1973, p.63). Martins (2000) expôs as regras de Van Dine em sua dissertação de mestrado com o objetivo de “mostrar quais as possibilidades de revestimento semântico que o autor considera válidas, no que diz respeito desde a identidade do sujeito até ao motivo do crime e às imposições que devem ser seguidas pelos autores desse tipo de texto” (p.43). Eis as regras (apud Martins, 2000, p.43-7):

1. O leitor deve ter oportunidade igual, comparada à do detetive, para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas e enunciadas.

2. Nenhum truque ou tapeação proposital deve ser utilizado pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive.
3. O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual.
4. Jamais o detetive ou um dos investigadores deverá ser o culpado. Isso seria a mais deslavada tapeação, correspondente a oferecer a alguém uma moeda de níquel, nova e luzidia, em troca de uma moeda de ouro maciço. Seria impostura.
5. O culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente. Solucionar um problema criminal desse modo é mandar deliberadamente o leitor a uma empreitada inútil e dizer-lhe, então, após seu fracasso, que por todo o tempo tínhamos o objetivo escondido na manga do paletó. O autor, assim, não passa de um brincalhão.
6. A novela de detetives precisa ter um detetive e esse não o será, a menos que detecte alguma coisa. Sua função é juntar as pistas que venham mais tarde a indicar a pessoa que fez a sujeira, logo no primeiro capítulo; e se não chegar às suas conclusões mediante análise dessas coisas não terá solucionado o problema, assim como o escolar que apanha as respostas já prontas, em outra página do livro.
7. Um romance policial sem cadáver não existe. Acrescentarei até que, quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor. Fazer ler trezentas páginas sem querer oferecer um assassinato seria mostrar-se exigente demais com o leitor de romances policiais. Afinal de contas, o gasto de energia do leitor deve ser recompensado. Nós, americanos, somos essencialmente humanos, e um belo assassinato faz surgir em nós o sentimento de horror e o desejo de vingança.
8. O problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais. Métodos tais, para tomar conhecimento da

verdade, como a leitura das mentes, reuniões espíritas, bolas de cristal, coisas assim, acham-se excluídos. O leitor tem oportunidade, quando usa o raciocínio em competição com um detetive dotado de raciocínio, mas, se tiver de competir com o mundo dos espíritos e sair divagando pela quarta dimensão metafísica, estará batido desde o começo.

9. Num romance policial digno desse nome, deve haver apenas um único verdadeiro detetive. Reunir os talentos de três ou quatro policiais para a caça ao bandido seria não somente dispersar o interesse e perturbar a clareza do raciocínio, mas ainda levar uma vantagem desleal sobre o leitor.
10. O culpado deve sempre ser uma pessoa que tenha desempenhado um papel mais ou menos importante na história, isto é, alguém que o leitor conheça e o interesse. Acusar de crime, no último capítulo, uma personagem que acaba de ser introduzida ou que desempenhou na intriga um papel completamente insuficiente seria, da parte do autor, confessar sua incapacidade de medir-se com o leitor.
11. O autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico, tais como, criado, lacaio, crupiê, cozinheiro ou outros. Há nisso uma objeção de princípio, pois é uma solução fácil demais. O culpado deve ser alguém que valha a pena.
12. Só deve haver um único culpado, sem levar em conta o número de assassinatos cometidos. Toda a indignação do leitor deve poder concentrar-se contra uma só alma negra.
13. As sociedades secretas, camorras, máfias, etc. não devem ter lugar em estórias de detetives. O autor, nesse caso, entraria na ficção e aventura, no setor de romance de serviços secretos. O assassinato fascinante e verdadeiramente lindo está comprometido de modo irremediável, por qualquer culpabilidade por atacado desse tipo.
14. O método utilizado para o assassinato e o meio de descobri-lo devem ser lógicos e científicos. Isto corresponde a dizer que pseudociência e os dispositivos puramente imaginativos ou

especulativos não serão tolerados no *Roman policier* ... Tampouco uma droga rara e desconhecida, que só existe na imaginação do autor, pode ser administrada.

15. A verdade do problema deve estar à vista, em todos os momentos – desde que o leitor seja arguto bastante para percebê-la. Com isto quero dizer que, se o leitor, depois de tomar conhecimento da explicação para o crime, voltar a ler o livro, perceberá que a solução, de certo modo, estivera bem clara – e que se houvesse sido tão perspicaz quanto o detetive, poderia ele próprio ter solucionado o mistério, sem chegar ao último capítulo... E aí temos o sabor do torneio. Isso explica o fato de que alguns leitores que costumam desdenhar as novelas comuns e “populares” acabem por lê-las sem qualquer constrangimento.
16. Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Tais questões não têm lugar essencial em um assentamento de crime e de dedução ... Uma história de detetive constitui assunto sombrio e o leitor vai a ela, não à procura de enfeites literários, estilo, belas descrições e projeções de estado de espírito, mas buscando o estilo mental e a atividade intelectual – exatamente como vai ao futebol ou a um enigma de palavras-cruzadas. ... Dissertações sobre etimologia e ortografia, entremeadas nas definições de um problema de palavras-cruzadas, serviriam apenas para irritar o solucionador, que deseja fazer com que as palavras se entrelacem corretamente.
17. Jamais se deve atribuir a um criminoso profissional a culpabilidade do crime em uma estória de detetives. Os crimes cometidos por arrombadores e bandidos estão na alçada da polícia – e não de autores e detetives amadores dos mais brilhantes. Crimes assim pertencem ao trabalho rotineiro do Departamento de Homicídios. O crime verdadeiramente fascinante é

- o cometido por alguém que seja uma coluna-mestra da Igreja ou alguma solteirona conhecida por seus atos de caridade.
18. O crime, em uma estória de detetives, jamais deverá ocorrer por acidente ou suicídio. Encerrar uma odisséia de investigações com tamanho anticlímax corresponde a cometer um truque imperdoável contra o leitor.
  19. Os móveis de todos os crimes, nas estórias de detetive, devem ser de natureza pessoal. Tramas internacionais e política de guerra são algo que pertence a uma categoria diferente de ficção – relatos do serviço secreto, por exemplo ... [a história de homicídio] deve refletir a vivência cotidiana do leitor, proporcionar-lhe certo escape para seus próprios desejos e emoções reprimidos.
  20. E (para dar a este meu *Credo* um número par de mandamentos) relaciono, a seguir, alguns dos dispositivos que nenhum autor de estórias de detetives, dotado de amor-próprio, irá utilizar ... Usá-los é confessar a inaptidão do autor, sua falta de originalidade:
    - a) a descoberta da identidade do culpado, comparando uma ponta de cigarro encontrada no local do crime à que fuma um suspeito;
    - b) a sessão espírita trucada, no decorrer da qual o criminoso, tomado de terror, se denuncia;
    - c) as falsas impressões digitais;
    - d) o álibi constituído por meio de um manequim;
    - e) o cão que não late, revelando que o intruso é um familiar do local;
    - f) o culpado, irmão gêmeo do suspeito ou um parente que se parece com ele a ponto de levar a engano;
    - g) a seringa hipodérmica e o soro da verdade;
    - h) o assassinato cometido numa peça fechada, na presença dos representantes da polícia;
    - i) o emprego das associações de palavras para descobrir o culpado;

- j) a decifração de um criptograma pelo detetive ou a descoberta de um código cifrado.

No próprio corpo do texto onde expõe as regras, Martins (2000) tece algumas considerações que as relativizam, entendendo que elas podem ser transgredidas conforme o sentido atribuído a tal transgressão. O objetivo deste trabalho, porém, não é trabalhar com as transgressões, mas sim mostrar os princípios do gênero policial, o modelo original a partir do qual os autores fizeram suas adaptações. Assim, não apresentamos aqui as considerações de Martins (2000) a respeito das exceções por estarmos abordando as regras de S. S. Van Dine sob outro enfoque.

A descrição detalhada do modo como deve ser composta uma narrativa policial mostra a preocupação excessiva de S. S. Van Dine em manter determinada tipologia textual. Essas regras foram publicadas pela primeira vez na revista *American Magazine*, em 1928, sob o título “Twenty rules for writing detective stories”. O tom autoritário, arrogante e irônico do autor, visível em expressões como “*verdadeiro* romance policial”, “*deslavada* tapeação”, “seria *impostura*”, “o autor assim não passa de um *brincalhão*”, “sair *divagando* pela quarta dimensão metafísica”, “romance policial *digno* desse nome”, “nenhum autor de estórias de detetives, *dotado de amor-próprio*” (grifos nossos), cria um efeito de sentido de apelo e indignação.

A ausência de informações sobre a motivação do autor para escrever tal “credo” não nos permite ter certeza de que ela ocorreu a partir da leitura de narrativas policiais que apresentassem tais características, das quais teriam sido retirados os exemplos, ou se são decorrentes da imaginação e experiência de Van Dine enquanto autor de narrativas policiais. “Segundo alguns, S. S. Van Dine elaborou tais regras por pura ‘gozação’, pois ele constantemente as infringe. Não devem ser levadas muito a sério” (Albuquerque, 1973, p.64).

Seja qual for o sentido atribuído a elas pelo autor, a maior parte das vinte regras de Van Dine condiz com o modelo tradicional de romance policial e corresponde ao que vinha sendo feito por Edgar

Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie – com algumas exceções, evidentemente.

Além disso, elas mostram a importância do leitor na narrativa policial, que apresenta um caráter lúdico e competitivo. De início, Van Dine destaca a oportunidade dada ao leitor para encontrar o assassino e ao longo das outras regras vai caracterizando a leitura de um romance policial como um jogo, uma “competição”, um “torneio”, uma “empreitada”, no qual o enunciador deve ser honesto com o leitor (jogador) para que as forças investidas na leitura sejam compensadas ao final. Segundo ele, o autor de romance policial deve excluir qualquer tipo de “tapeação” ou “truque” e fazer com que o detetive trabalhe apenas com o raciocínio lógico, que também poderá ser usado pelo leitor.

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que, nos romances policiais contemporâneos, os grupos de investigação que substituíram o detetive tradicional cometem uma grande injustiça com o leitor da trama, já que esse sujeito está competindo, sozinho, na descoberta da identidade do criminoso com um grupo de pessoas, que soma parcelas do saber. A regra número 9 de Van Dine explica que “mais de um talento na caça ao bandido, representa uma vantagem desleal sobre o leitor”, que sempre estará sozinho. Cortina (2006, p.145) afirma que,

Na busca da identificação do criminoso das histórias policiais, o leitor é atraído por falsas pistas e deve mover-se, durante sua leitura, na tentativa de buscar os verdadeiros indícios que o levem a identificar não só o criminoso como também o(s) motivo(s) que o levou(aram) a cometer o crime.

Essas “falsas pistas”, porém, devem ser aparentes, resultantes de uma interpretação mal formulada ou precipitada pelo leitor, sem que ele seja enganado, de fato, pelo narrador do romance policial. Elas devem ser deixadas no enredo pelo próprio criminoso para que o detetive não o encontre, despistando, assim, tanto o leitor quanto o detetive. Na realidade, quem vai “enganar” o leitor do

romance policial é o criminoso e não o narrador. Os indícios que levam à descoberta da identidade do criminoso devem ser apresentados ao leitor na mesma proporção em que são apresentados ao detetive. A partir disso, a perspicácia e a inteligência do leitor vão decidir se ele encontrará o criminoso antes do detetive ou não. Uma vez que o detetive é uma personagem do enredo, que acompanha a história de perto e tem experiência e competência para investigações, ele terá, evidentemente, mais vantagens sobre o leitor, que também está consciente disso. Assim, o que S. S. Van Dine condena em suas regras é a mentira, ou seja, uma vez que o leitor já está em desvantagem, o narrador não precisa apelar para a trapaça, com o intuito de impedir que o leitor encontre a identidade do criminoso antes do detetive.

Ler um romance policial, portanto, é competir para desvendar um mistério, é um jogo, que deve ser jogado de forma limpa e honesta, para que não seja injusto. Esse jogo se dá a partir do eixo semântico da veridicção, da oposição entre *ser* e *parecer*, segundo a qual se estabelece a mentira, a verdade, a falsidade e o segredo.

Como, na modalização do ser, a “determinação” ou a “qualificação” modal incide sobre o enunciado de estado, diferenciam-se dois tipos de modalização, quanto ao local de incidências: modalização do enunciado, que recai sobre o predicado; modalização do objeto, ou mais especificamente o valor nele investido, e repercute no sujeito de estado. No primeiro caso, o da modalização do enunciado, trata-se de modalizações veridictórias e epistêmicas. As modalidades veridictórias articulam-se como categoria modal em *ser* vs *parecer*; elas aplicam-se à função-junção e determinam-lhe a validade. Em outros termos, dessa modalização resultam a “verdade”, a “falsidade”, a “mentira” ou o “segredo” das relações juntivas que ligam sujeito e objeto. Substitui-se, dessa forma, o problema da verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado verdadeiro quando um outro sujeito, que não o modalizado, o diz verdadeiro. (Barros, 1995, p.89)

O quadrado semiótico, representando pela figura a seguir (Greimas & Courtés, 2008, p.403), ilustra essa relação:



O romance policial tem como característica a exploração da modalidade veridictória do *segredo*, pois a narrativa é construída escondendo a identidade do criminoso, ou seja, fazendo com que determinado sujeito não pareça ser o culpado, mas seja. No entanto, as outras modalidades veridictórias também se fazem presentes no romance policial. A *mentira* (parecer e não ser) se manifesta em todos os suspeitos do assassinato, já que eles parecem ser culpados, mas não são. A *falsidade* (não parecer e não ser) se manifesta nos sujeitos interrogados pelo detetive, que não parecem e não são os criminosos, mas que estão envolvidos com o crime de certa forma. A *verdade* demora a se manifestar no romance policial, pois o sujeito criminoso não deixa parecer que ele é o culpado. O leitor mais perspicaz pode suspeitar de determinada personagem, acreditando que ela pareça ser o criminoso, e constatar, ao final, que sua hipótese estava correta. A função do detetive no romance policial, portanto, é transformar o segredo (sobre a identidade do criminoso) em verdade e a mentira em falsidade. Além disso, o detetive só encontra o verdadeiro culpado quando desconfia de determinado sujeito, que parece ser o criminoso, e reúne provas de sua culpabilidade.

A categoria *verdadeiro vs falso* multiplica o número de papéis actanciais, conforme explica Greimas (1973, p.184, grifos do autor):

A sobredeterminação dos atuantes [actantes] segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário “jogo de máscaras”, feito de afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo. ... o sujeito instaurado (dotado da modalidade do querer) se manifesta imediatamente, como se viu, através de um sujeito e de um antissujeito, suscetíveis cada um de adquirir competências conforme o poder ou o saber (ou os dois sucessivamente), oferecendo dessa maneira pelo menos 4 (ou 8) papéis atuacionais [actanciais] e já autorizando uma tipologia dos sujeitos competentes (heróis ou traidores), que permite, por sua vez, determinar percursos narrativos diferentes; a sobredeterminação desses diversos sujeitos competentes pelas modalidades do *verdadeiro vs falso*, do *segredo vs mentira* multiplica, por isso, o número de papéis atuacionais [actanciais], diversifica os percursos sintáticos que os sujeitos fazem, como também – e isto é importante – permite calcular, graças a adições, subtrações e sobredeterminações, modalidades que definem os papéis, as transformações narrativas que se produzem no quadro de um programa determinado.

A partir dessa descrição da constituição do romance policial tradicional foi possível levantar alguns aspectos que caracterizam esse tipo de texto e, ainda, apresentar algumas das diferenças entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos. Ao longo deste livro iremos aprofundar tal comparação a fim de mostrar uma nova constituição de narrativa policial.

## 2

# OS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS E OS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL: DIVERGÊNCIAS

*Há uns quinze anos, o romance policial está doente, apesar de certas renovações de aparência enganosa. O público, saturado de cinema, televisão, revistas em quadrinhos, não pensa mais exatamente como o do começo deste século. Ele lê muito mais depressa; está habituado às súmulas da montagem, aos diálogos eficazes e rápidos, às personagens que compreendemos com um olhar. Pensa mais intuitivamente, mais por associação de imagens do que por encadeamento de idéias. Como o romance de pura detecção não lhe pareceria lento, pesado e desusado?*

Boileau & Narcejac, 1991, p.77

Nos 22 romances policiais contemporâneos estudados encontramos inúmeras diferenças em relação aos romances policiais tradicionais. Enquanto estes apresentam uma estrutura fechada, quase impenetrável, composta por esquemas determinados e infalíveis de organização narrativa, os romances policiais contemporâneos apresentam uma estrutura flexível, maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó e de desenlace. Na

narrativa policial contemporânea, a transformação central do enredo nem sempre é determinada pela *performance* do criminoso, o crime, mas sim, na maioria das vezes, por suas consequências e segredos. A seguir, iremos explorar detalhadamente alguns dos aspectos responsáveis pela diferenciação entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos.

## A intertextualidade nos romances policiais contemporâneos

Embora os leitores de Agatha Christie costumem dizer que suas obras “são sempre iguais”, por conta de uma estrutura narrativa estável e repetitiva, os romances policiais contemporâneos selecionados neste trabalho, os *best-sellers* do século XXI, são também bastante semelhantes entre si, mesmo não apresentando essa estabilidade estrutural. Neles, percebe-se, nitidamente, que um autor imita o outro quando o primeiro faz sucesso e, assim, eles iniciam e seguem um círculo vicioso, no qual as temáticas se repetem. Quando não copiam toda a história, os autores trabalham com temas que geraram polêmica ou que chamaram a atenção dos leitores contemporâneos em outras obras. Evidentemente, essa é, também, uma característica dos *best-sellers*, produzidos com um valor mercadológico, conforme afirma Sodré (1988, p.6):

... o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo. Em outras palavras, para ser “artística”, ou “cultura”, ou “elevada”, uma obra deve também ser *reconhecida* como tal. ... A literatura de massa ... não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.

Em nosso *corpus* de trabalho foi possível perceber que os romances policiais de mesma autoria são muito semelhantes em relação ao enredo, às personagens, ao espaço onde ocorre a trama, por exemplo: *O farol e Morte no seminário*, de Phyllis Dorothy James; *Uma janela em Copacabana e Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza; ou ainda romances policiais de autores diferentes, como *O código Da Vinci*, de Dan Brown, e *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni. *Os crimes do mosaico* foi escrito posteriormente a *O código Da Vinci* e possui inúmeras semelhanças com essa obra, mostrando que seu autor foi leitor do grande *best-seller* de Dan Brown e nele se inspirou para escrever uma história passada no século XII. Assim, tendo em vista que esses romances policiais “copiados” também fizeram o mesmo – ou mais – sucesso que o romance policial de origem, entendemos que os autores contemporâneos fazem isso de forma proposital, para atender às expectativas de seus leitores. Lajolo (2001, p.14-5) explica que

... livros de grande sucesso – os *best-sellers* – podem ser escritos em uma espécie de linha de montagem, começando a produção da obra por um levantamento de expectativas do público: tipo de história de que gosta mais, frequência esperada de cenas de sexo e de violência, cenários e ambientes preferidos, coisas assim. Com base nesses dados, pode-se escrever um romance *sob medida* para certo tipo de público. Como investimento comercial, livros desse figurino correm riscos mínimos e oferecem boas perspectivas de retorno financeiro.

Isso ocorre porque a relação entre o autor, o leitor e o texto é intrínseca, ou seja, não é possível alterar um desses elementos sem modificar o outro. Com isso, entende-se que a obra reflete o que os leitores esperam do autor ou de como o autor quer que seu leitor se configure.

Mesmo com todas as diferenças entre os romances policiais contemporâneos e os romances policiais tradicionais, a grande maioria dos autores atuais assume a importância dos autores “fun-

dadores” do gênero, ou seja, dos primeiros autores que escreveram romances policiais e que fizeram sucesso com suas obras, responsáveis por estabelecer as características desse tipo de texto. Essa referência tem o intuito de indicar que agora se escreve de maneira diferente e que se pretende ampliar as características do gênero policial. Assim, nota-se uma preocupação dos autores contemporâneos em fazer um romance policial diferenciado, fugindo do estilo tradicional de Agatha Christie, por exemplo. Isso fica claro nas referências intertextuais a outros autores de romances policiais contemporâneos como se houvesse um diálogo entre eles. Nos romances policiais tradicionais é frequente a referência de um autor a ele mesmo, através de personagens que se repetem ou de casos que o detetive já desvendou e que são lembrados no enredo. Nas obras de Agatha Christie, por exemplo, havia sempre intertextualidade entre seus romances policiais e seus personagens, de modo que o leitor mais assíduo conseguia estabelecer um universo de espaços, tempo e personagens comuns em suas obras. Todorov (1970) explica que toda obra literária nunca é “original”, pois participa de uma rede de relações entre ela e as outras obras do mesmo autor, da mesma época, do mesmo gênero.

Nos romances policiais contemporâneos há muitas referências, feita pelas próprias personagens, a outros autores de romances policiais como se houvesse um diálogo entre eles. O detetive é a personagem que mais se encarrega disso, afirmando que se baseia no modo de agir de outros detetives, que já se consagraram enquanto profissionais e fizeram sucesso em outros momentos.

Esse fenômeno, nomeado de *intertextualidade*, é um procedimento de incorporação de um texto em outro, com o intuito de reproduzir ou transformar o sentido incorporado, que se manifesta, principalmente, de três maneiras: citação, alusão e estilização, segundo Fiorin (Barros, 1999). A estilização é o processo pelo qual se reproduz um conjunto de procedimentos do “discurso de outrem”, do estilo de outrem, e se aproxima da interdiscursividade. Por meio da interdiscursividade incorporam-se percursos temáticos ou figurativos de um discurso em outro; é a forma como um autor se

inspira em outro para conduzir o seu discurso, sem aludir explicitamente a nenhum texto do autor citado. A interdiscursividade não implica a intertextualidade, por não ser esta um fenômeno necessário à constituição de um texto. A interdiscursividade, porém, é inerente à constituição do discurso. A intertextualidade é, portanto, um texto produzido com base em outro texto, sendo esse determinado pelo autor que o cita.

No romance policial contemporâneo *Morte no seminário*, de Phyllis Dorothy James, são as próprias personagens que fazem referências aos romances policiais de Agatha Christie. Em uma das passagens, a personagem George Gregory ironiza a ficção dos romances policiais da autora, como se os enredos que ela compôs não pudessem ser reais. Para contrastar os dois tipos de narrativas, alega que o crime em questão (do romance policial do qual faz parte) não poderia ter traços dos romances policiais de Agatha, já que se tratava de um acontecimento real, e não fictício. No entanto, nesse mesmo romance policial, os nomes de algumas personagens são os mesmos das personagens de Agatha Christie, quais sejam, Mildred, Arbuthnot, Robbins, mostrando, mais uma vez, que Phyllis Dorothy foi sua leitora e que manifestou a intertextualidade por meio de dois processos: a citação (feita por Gregory) e a estilização, pela qual foi incorporado o estilo de Agatha Christie. Além de Agatha Christie, o autor inglês Graham Greene também é citado no romance policial *Morte no seminário*. Graham Greene escreveu muitos romances nos quais o pano de fundo era a espionagem.

O romance policial *O farol*, também de Phyllis Dorothy James, faz referência a diversos autores ingleses através de Nathan Oliver, que é autor de *best-sellers*, e de outras personagens cultas da história. São citados: Jane Austen, considerada a segunda figura mais importante da literatura inglesa, depois de Shakespeare; Pelham Grenville Wodehouse, um escritor cômico inglês; Anthony Trollope, autor da novela “A última crônica de Barsest”, do livro *Crônicas de Barsestshire*, lida por Nathan Oliver durante o enredo de *O farol*; Alexander McCall, autor de um dos romances policiais contemporâneos que integram nosso *corpus* de trabalho, *Agência*

*número 1 de mulheres detetives*, e que estava sendo lido pela detetive Kate Miskin durante a investigação no livro *O farol*; Virginia Woolf, citada a partir do livro *Rumo ao farol*; Henry James, escritor norte-americano; Thomas Stearns Eliot, poeta britânico; George Eliot, autora do romance citado *Middlemarch*. Esse é o romance policial no qual fica mais evidente a influência de outros autores britânicos sobre a escritura de Phyllis Dorothy James.

No romance policial *Uma janela em Copacabana*, do autor brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza, o delegado Espinosa, que exerce o papel do detetive, gostava de ler romances policiais e tinha uma coleção deles herdada do pai. Espinosa empilhava as obras na sala de seu apartamento e sonhava em abrir um sebo quando se aposentasse. Na época da investigação, ele lia *Phantom Lady*, romance de Cornell Woolrich (pseudônimo de William Irish) escrito em 1942. O delegado possui uma das características da detetive Miss Marple, de Agatha Christie, embora o autor não explicita essa semelhança: gosta de observar as pessoas e imaginar que tipo de vida elas levam, o que ele fazia com frequência quando almoçava em restaurantes lotados. O romance policial *Perseguido*, também de Garcia-Roza, cita Dashiell Hammet, escritor estadunidense de romances policiais *noir*, tendo como obra mais famosa *O falcão maltês*. Dessa forma, o autor deixa claro que é leitor de romances policiais de diferentes autores. *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver, também apresenta a intertextualidade através da citação do autor americano Samuel Dashiell Hammet, que escreve tanto romances quanto contos policiais.

A personagem Pacheco, de *Hotel Brasil*, se dizia leitor assíduo de Conan Doyle e de Agatha Christie, demonstrando que Frei Betto, o autor, inspirara-se nos grandes nomes dos romances policiais ao escrever sua obra – o primeiro romance policial do autor. Nesse mesmo romance policial, o delegado Del Bosco cita o famoso detetive Hercule Poirot, de Agatha Christie, ao dizer que seguia o “manual do interrogado” quando entrevistava os suspeitos. Contudo, para os leitores de Agatha, como nós, é nítida a diferença entre os dois detetives, a começar pelo fato de Del

Bosco ser um delegado de polícia e Poirot um detetive profissional. Enquanto Poirot era bem-sucedido em todas as investigações que fazia, Del Bosco não consegue chegar a um veredicto em nenhuma delas porque, ao que parece, não utiliza um método de investigação eficaz. Ao entrevistar os hóspedes do hotel, por exemplo, ele pede indicações de possíveis suspeitos, mas, ao mesmo tempo, acusa a todos de envolvimento com o crime ou de cumplicidade com o assassino. Com isso, Del Bosco não encontra nenhuma pista em relação à identidade do criminoso e não chega a nenhuma conclusão, enquanto o assassino continua realizando seus crimes.

Além desses, o romance policial contemporâneo *Agência número 1 de mulheres detetives*, citado no romance policial *O farol* – como foi dito acima –, explicita as referências a Agatha Christie, já que sua personagem principal, a detetive Preciosa Ramotswe, afirma ter se inspirado nessa autora para fundar a “primeira agência de mulheres detetives” e procura utilizar os métodos de investigação de Hercule Poirot para desvendar os crimes. O próprio fato de Preciosa ser uma mulher “gorducha” a aproxima de Poirot, que também era gordo.

*Milênio*, de Manuel Vázquez Montalbán, faz referência ao detetive Hercule Poirot e ao romance policial *Assassinato no Nilo*, ambos de Agatha Christie, mas também cita, com mais frequência e relevância, o romance de Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*. Pepe Carvalho e seu companheiro Jordi Biscuter, personagens de *Milênio*, adotam os nomes das personagens de Flaubert, Bouvard e Pécuchet, para despistar a polícia, uma vez que Carvalho estava fugindo da prisão por ter assassinado um famoso sociólogo na frente de doze testemunhas. A escolha dos nomes é justificada por uma crítica de Carvalho à sociedade moderna, a qual imagina que não leu a obra de Flaubert ou que, quando leu, não lembra o nome das personagens. Além de Flaubert, Manuel Vázquez faz referência à obra *A rosa de Alexandria*, de sua autoria, a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, a *Ulisses*, de James Joyce, e até aos filmes de Alfred Hitchcock – cineasta que também foi aludido no romance

policial contemporâneo *Uma janela em Copacabana*, que apresenta um diálogo interdiscursivo com o filme *Janela indiscreta*.

O autor de *Os crimes do mosaico*, Giulio Leoni, “agradece” a outros autores de romances policiais com quem mantém contato e “troca ideias”, assumindo uma preocupação com essa relação intertextual entre autores do gênero. Ele se refere diretamente a Giam-paolo Dossena, que, embora não seja autor de narrativas policiais, escreveu livros sobre o poeta Dante Alighieri dos quais ele extraiu “nuances da história” – Dante é o protagonista e o “detetive” do romance policial, o “prior” da cidade de Florença. Giulio Leoni também buscou auxílio nos autores de romances policiais contemporâneos e fez de sua obra um romance policial intertextual, que dialoga com *O código Da Vinci*, entre outras obras. Os dois romances policiais aludem a dois grandes poetas e artistas italianos: Dante Alighieri e Leonardo da Vinci.

No romance policial *O vingador*, de Frederick Forsyth, um dos investigadores, Dragan Stojic, integrante da equipe que busca a identidade do assassino de Ricky Colenso, é fã do detetive particular Philip Marlowe, protagonista dos romances policiais de Raymond Chandler. A estreia de Marlowe se deu no romance *O sono eterno*, publicado em 1939, que se transformou em filme alguns anos depois. Dragan não só leu os livros de Chandler como também assistiu ao filme.

Além das referências a outros autores e obras do gênero policial, alguns dos romances policiais contemporâneos têm como foco do enredo o roubo ou a pesquisa sobre determinados livros. São eles *Mandrake, a Bíblia e a bengala* e *O enigma do quatro*. O primeiro deles, de Rubem Fonseca, tem como mote da investigação o roubo de uma das bíblias de Johann Gutenberg, conhecida como “Bíblia da Mogúncia”. Eunice Valverde trabalhava na Biblioteca Nacional e foi manipulada pelo namorado Carlos a roubar a bíblia para vendê-la a Pierre Ledoux, um contrabandista de obras raras. Com o dinheiro, Eunice e Carlos pretendiam viajar a Paris. Além disso, a bíblia foi usada por Mandrake, o advogado que faz o papel de detetive, como escudo em um tiroteio iniciado pelo ladrão do

livro. Embora esse romance policial trate a bíblia como um objeto de valor mercadológico, o preço que seria pago por ela demonstra sua importância.

*O enigma do quatro*, de Ian Caldwell, tem como mote para os crimes o estudo do livro *Hypnerotomachia Poliphili*, cuja autoria é atribuída a Francesco Colonna tanto no romance policial quanto na história real. Trata-se de um dos livros mais enigmáticos do Renascimento, que conta a trajetória do jovem Poliphilo à procura de sua amada Polia. As ilustrações dos locais por onde passa Poliphilo fizeram da obra um marco na história do *design* gráfico. No romance policial de Ian Caldwell, pesquisadores da Universidade de Princeton disputam informações sobre os enigmas do *Hypnerotomachia*. Dessa forma, o autor estabelece uma intertextualidade direta com o livro enigmático.

No romance policial *Brincando com fogo*, de Peter Robinson, há uma referência a outro autor de romances policiais, Dennis Lehane, autor de *Gone, baby, gone*, que também consta do nosso *corpus*. “Mais um livro sensacional de Peter Robinson, apontado pelo *New York Times* como ‘o Dennis Lehane [autor de *Sobre meninos e lobos*] das ilhas britânicas’” (Robinson, 2007). No corpo do texto de *Brincando com fogo*, porém, não há referência a nenhum outro autor de romances policiais, mesmo porque o enredo não dá essa abertura ao enunciador.

Sendo assim, notamos que a intertextualidade é uma das características marcantes dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil, uma vez que a maioria deles manifesta esse processo de diferentes maneiras – geralmente pela citação direta. O mais interessante são as referências a outras narrativas policiais, o que demonstra o conhecimento, por parte dos autores, de outros textos do gênero e, de certa forma, uma preocupação em explicitar o local onde buscaram subsídios para escrever suas obras ou, ainda, de onde seus detetives retiraram os métodos utilizados na investigação.

## Reflexos da sociedade moderna nos romances policiais contemporâneos

“O romance policial é, sobretudo, um romance de atualidade, um romance que retrata a época em que é escrito. Foi assim com Poe, com Gaboriau, com Conan Doyle, com todos, enfim” (Albuquerque, 1973, p.76), como também ocorre com os romances policiais contemporâneos estudados. Nestes, as referências espaciais e temporais apresentadas indicam ao leitor a contemporaneidade da obra. Em geral, os enredos se passam próximo ao ano em que os livros foram publicados, ou seja, dentro dos séculos XX (ano 2000) ou XXI, e muitos dos recursos tecnológicos da atualidade fazem parte da vida das personagens, tanto na *performance* do criminoso quanto na *performance* do detetive.

Havendo uma necessária e imprescindível comunicação entre o ficcionista e a sua sociedade, o romance policial nunca se poderia desenvolver numa cidade de crimes medíocres e insignificantes criminosos. Ele precisa da inspiração do real, daquelas sugestões dos crimes sensacionais e dos criminosos de extraordinária personalidade. (Lins, 1947, p.14-5)

Os criminosos utilizam armas com silenciadores; disfarces para não serem identificados; luvas para não deixar impressões digitais; carros roubados para fugir; celulares para encontrar a vítima. Por sua vez, os detetives (ou personagens que realizam esse fazer) utilizam a internet para identificar possíveis suspeitos e/ou para encontrar pessoas envolvidas com eles (em *sites* de relacionamentos, por exemplo); identificam as impressões digitais ou os vestígios de sangue no corpo da vítima ou no local do crime; fazem testes de DNA a partir da coleta de fios de cabelo, de amostras de sangue ou de objetos pessoais dos suspeitos, como roupas, escova de dente, sapatos, etc.

O romance policial de nosso *corpus* no qual essa característica é mais marcante é *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver. O autor

afirma ter recebido ajuda de profissionais da área policial e criminalística para ser minucioso em suas descrições. Após o fim do romance policial há um apêndice explicando os termos técnicos empregados pelas personagens durante a investigação. Com isso, a descoberta da identidade do criminoso não é resultado direto e absoluto da inteligência ou do raciocínio lógico do detetive, como fazia Hercule Poirot, mas sim de provas concretas e exames de laboratório precisos.

Além desses elementos concretos e materiais, os romances policiais contemporâneos têm a “malícia” da modernidade, que inclui os subornos financeiros, as chantagens (emocionais, hierárquicas, sexuais), as relações sexuais descompromissadas e explícitas, as “sacanagens”, enfim, elementos do mundo real, ao qual o leitor pertence. Há referências ao horário de verão brasileiro, implantado em 1931; às novelas televisivas, que foram transmitidas pela primeira vez em 1951, pela TV Tupi; a construções modernas, como o World Trade Center (WTC), construído em 1970; ao McDonald’s, que chegou ao Brasil em 1979, no Rio de Janeiro, etc. O romance policial *Milênio*, de Manuel Vázquez Montalbán, por exemplo, faz alusão a várias marcas comerciais – Unilever, Lux, Adidas, Land Rover, Louis Vuitton – e ainda cita personalidades da sociedade moderna, como Frei Betto (autor de uma das obras estudadas neste trabalho), Edson Arantes do Nascimento (Pelé), o ator Brad Pitt e os presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e George W. Bush.

O papel da imprensa também é decisivo em muitos dos romances policiais estudados, já que ela supervisiona a investigação exigindo que os mistérios ao redor do crime sejam resolvidos o mais breve possível e apontando possíveis culpados enquanto isso não ocorre. Se, por um lado, essa “pressão” desmerece e atrapalha o trabalho de investigação do detetive, por outro, ela o manipula por provocação para que realize sua *performance*. Além disso, há referências a prostitutas, estupros, drogas e traficantes, homossexualismo, divórcio e a outros temas em voga no mundo contemporâneo. Isso fica ainda mais evidente nos romances policiais escritos por autores brasileiros: *Hotel Brasil*; *Perseguido*; *Uma janela em Copacabana*.

*cabana; Mandrake, a Bíblia e a bengala*, nos quais o enredo se passa no Brasil do último século.

Todos os aspectos apresentados nesta seção mostram a influência da sociedade moderna nos enredos dos romances policiais contemporâneos estudados, manifestada nos temas, figuras, valores sociais, etc. Por mais que não tenham a intenção de apresentar um panorama histórico-social do momento em que foram escritos, os romances policiais *best-sellers* não se distanciam da realidade a que pertencem. Assim, os leitores se identificam com as personagens e reconhecem os valores, costumes, hábitos da sociedade em que vivem no livro que leem.

## A configuração dos romances policiais contemporâneos

Uma das grandes diferenças entre os romances policiais contemporâneos e os romances policiais tradicionais diz respeito à ordem de narração dos percursos do detetive e do criminoso, uma vez que o crime sempre antecede a investigação. Nos romances policiais tradicionais, primeiramente era realizada a *performance* do criminoso, que permanecia em segredo; em seguida, o detetive realizava a investigação, mantendo muitas informações em sigilo, e, por fim, só quando tivesse a certeza da identidade do criminoso, ele descrevia sua ação e o revelava ao leitor e às outras personagens. As narrativas policiais contemporâneas, por sua vez, nem sempre obedecem a essa ordem, de modo que o leitor deve “encaixar” as peças do quebra-cabeça, ou seja, as partes do enredo que dizem respeito à investigação e as que dizem respeito à ação do criminoso para entender o todo. Com isso, nota-se em alguns dos romances policiais contemporâneos uma narração cenográfica, na qual os fatos são descritos em cenas, como nos filmes, e o leitor deve estar sempre atento para relacioná-las. Muitas vezes, o leitor tem a oportunidade de acompanhar o percurso narrativo de determinada personagem sem saber que se trata do criminoso, já que o texto não explicita

essa informação; é possível identificar o assassino, porém através de indícios deixados por ele mesmo no texto.

Enquanto nos romances policiais tradicionais o leitor só acompanha, e de forma parcial, o percurso do detetive, em alguns dos romances policiais contemporâneos tem-se a oportunidade de acompanhar tanto o percurso do detetive quanto o do criminoso. Isso porque alguns romances policiais contemporâneos apresentam narrativas paralelas, permitindo que o leitor saiba como o crime é realizado e como é feita a investigação, ao mesmo tempo. Nesse tipo de romance policial, geralmente, o criminoso realiza assassinatos em série, uma vez que as pistas são dadas ao detetive a cada novo crime. O romance policial contemporâneo que melhor ilustra essa técnica é *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver, no qual são descritas tanto as ações do criminoso quanto as ações da equipe de investigação. Nesse romance policial, a equipe de detetives entende que se tornará cúmplice do criminoso se não conseguir desvendar as pistas deixadas por ele; assim, cada assassinato torna-se uma provocação, uma espécie de “catalisador” que acelera o processo de investigação.

Essa dinâmica de narrativas paralelas é muito eficiente para prender a atenção do leitor e, também por isso, é muito utilizada em filmes, em que somente o espectador consegue ver todas as cenas.

Muitas das grandes obras literárias ou livros *best-sellers* transformam-se em filmes para que um público maior tenha acesso a determinado conteúdo, de modo que o filme é feito, especialmente, para aqueles que não leram o livro. E por que não leram? Por não encontrarem prazer na leitura, por não terem o hábito de fazê-la, ou, ainda, por preferirem conhecer a história através de imagens e sons, que não os da própria imaginação, criados a partir da leitura.

A ordem de lançamento entre o livro e o filme costuma variar, mas em geral é o livro que dá origem ao filme, ou por ter feito sucesso ou para fazer. O que ocorre muitas vezes é que o

livro só se torna conhecido publicamente ou só ocupa a lista dos livros mais vendidos após o lançamento do filme, que lhe serve de propaganda e faz parecer que o livro foi publicado depois do filme. Após assistir ao filme, porém, são poucos os que procuram a história original no livro, mesmo porque ela já é conhecida. (Massi, 2009, p.9)

O romance policial contemporâneo *O código Da Vinci*, de Dan Brown, editado pela primeira vez em 2003, liderou a lista dos livros mais vendidos no Brasil em 2004 e só virou filme, dirigido por Ron Howard, em 2006. Inversamente, o livro *O colecionador de ossos* foi editado em 1997 e inspirou o filme de mesmo nome, dirigido por Philip Noyce e lançado em 1999. O livro, porém, só conquistou espaço entre os *best-sellers* no ano seguinte ao que foi para o cinema (2000). A obra *Gone, baby, gone*, de Dennis Lehane, transformou-se no filme *Medo da verdade*, lançado em 2007, nos Estados Unidos, um ano após o livro ter aparecido na lista dos mais vendidos (2006). Assim, podemos notar que tanto o sucesso do livro pode acarretar o lançamento do filme, quanto o contrário, em especial quando se trata de *best-sellers*, uma vez que, nesse tipo de texto, “a passagem para outros meios implica outros *códigos* (regras de organização de conteúdos), mas não muda a estrutura básica da literatura de massa” (Sodré, 1988, p.17).

Nos romances policiais tradicionais, o leitor não tem a chance de acompanhar o percurso do criminoso e só o conhece após o detetive concluir a investigação, tendo as provas necessárias para incriminar um sujeito, e revelar às outras personagens quem é o criminoso e como o crime foi realizado. Todorov (1970), em relação a narrativas paralelas, afirma que

... a narrativa de mistério e a narrativa de desenvolvimentos paralelos são, em certo sentido, opostas, embora possam coexistir na mesma obra ... a primeira desmascara as semelhanças ilusórias, mostra a diferença entre dois fenômenos aparentemente semelhantes; a segunda descobre a semelhança entre dois fenô-

menos diferentes e, à primeira vista, independentes. (Todorov, 1970, p.43)

Os romances policiais contemporâneos conseguiram fazer coexistir a narrativa de mistério com a narrativa de desenvolvimentos paralelos mantendo o suspense em todo o enredo. Pode-se dizer, inclusive, que essas narrativas paralelas instauram o mistério em dois momentos: na *performance* do criminoso, que realiza assassinatos em série; na *performance* do detetive, que precisa capturar o criminoso para evitar novos crimes. Com isso, a oportunidade dada ao leitor de acompanhar os dois percursos, passo a passo, faz com que a expectativa também se dê de forma duplicada. Enquanto na narrativa linear o criminoso já realizou sua *performance*, na narrativa paralela ela ainda está em desenvolvimento, podendo ser interrompida a qualquer momento pelo detetive.

Outro aspecto importante dos romances policiais contemporâneos mais vendidos é a separação entre ficção e realidade, que também se relaciona à linearidade da narrativa. Nos romances policiais tradicionais, o leitor sabe que tudo é fictício, desde as personagens ao enredo, enquanto nos romances policiais contemporâneos há muito mais aspectos reais do que ficcionais. Para os leitores contemporâneos é fácil compreender o contexto histórico de algumas narrativas – quando abordam assuntos relacionados a guerras, por exemplo – por conhecer e vivenciar os acontecimentos ali descritos. Os romances policiais mais vendidos na década de 1970, por sua vez, apresentam um pano de fundo temporal e espacial fictício, não havendo referências ao mundo extratextual, de modo que as narrativas são atemporais, podendo ser lidas e compreendidas por leitores de qualquer época.

Para imprimir um caráter ainda mais real aos enredos, os autores de romances policiais contemporâneos gostam de dar referências espaciais e temporais aos leitores, detalhadas em dias e horas, para conferir uma maior verossimilhança à narrativa. Geralmente, narram em “quebra-cabeças” e o leitor precisa ordenar os percursos do detetive e do criminoso para entender o todo, já que eles não

são narrados na ordem em que ocorrem. Nos romances policiais de Agatha Christie, por outro lado, Hercule Poirot e Miss Marple sempre explicavam às outras personagens e aos leitores, conseqüentemente, as relações entre os fatos narrados e o crime através de reuniões ou palestras proferidas pelo detetive ao grupo de personagens relacionado ao crime. Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, ao contrário, é o leitor quem deve encaixar as partes do mistério, porque o romance policial só narra o que, de alguma forma, está relacionado com o fazer do criminoso, para que depois isso seja investigado pelo detetive e o leitor possa entender como ele chegou à resolução do mistério.

Em geral, os romances policiais contemporâneos estudados misturam ficção e realidade de forma muito artificial, levando a “teoria da conspiração” ao extremo. Alguns romances policiais contemporâneos se aproximam da telenovela, que “pode ser definida como uma história implausível que se desdobra em episódios cada vez mais implausíveis” (Gullar, 2009, p.E10), sugerindo que essa é uma tendência da contemporaneidade. Assim como ocorre com o criminoso dos romances policiais contemporâneos, o vilão da telenovela tem “a capacidade ... de consumir suas maldades sem que nada o dificulte ou impeça”, “é um novo tipo de ser humano que, até que a televisão o revelasse, nunca se suspeitara existir”.

Em alguns enredos, isso também ocorre com o detetive, quando algumas personagens têm um *insight* que as faz salvar um colega de um acidente ou da morte ou descobrir quem é o criminoso e onde ele está escondido, como em um passe de mágica. Isso ocorre normalmente no fim do romance policial, segundo Pires (2005), quando o leitor já “está preso à narrativa na expectativa de um desfecho que o satisfaça”. São exemplos disso: a descoberta feita pelo detetive Lincoln Rhyme, de *O colecionador de ossos*, da igreja onde o assassino tinha armado uma bomba, que estava prestes a explodir, e no momento exato em que sua companheira de trabalho, Amélia Sachs, corria perigo. O mesmo ocorre no romance policial contemporâneo *Brincando com fogo*, quando a detetive Annie Cabbot resolve visitar o colega de equipe, Banks, no momento

exato em que o assassino tinha colocado fogo em sua casa, dando tempo de salvá-lo. Esses são momentos em que as personagens agem mais por intuição do que por precaução, embora tenham motivos para se prevenir.

Essa preocupação em aproximar a narrativa policial contemporânea da realidade é também uma forma de aproximar o leitor do texto lido, uma vez que o enredo, por ser real, está mais próximo dele. Isso é também uma característica da literatura de massa, de consumo, que se manifesta tanto nos romances policiais *best-sellers* quanto nas novelas televisivas, por exemplo. Lopes (2009), em estudo sobre as telenovelas, afirma que “as pessoas se reconhecem naquela narrativa popular. Tem que ser um melodrama para ser recebida como telenovela, mas, de fato, ela passou a falar também sobre a realidade brasileira” (p.12). Esse reconhecimento é um dos responsáveis pelo sucesso do romance policial contemporâneo e também da telenovela.

Para Fiorin (*Revista do GEL*, 2008, p.198-9), esse fenômeno é resultante de uma “crise da representação” do modelo de romance policial, uma vez que, “diante de novas exigências socioculturais, a arte moderna cria uma nova discursividade, que destrói as velhas formas de representação. A mesma coisa ocorre na literatura e, mais particularmente, no romance”. Isso se relaciona ao contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário, segundo o qual “a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade”.

Assim, nota-se uma inversão de valores nos romances policiais contemporâneos, nos quais o criminoso é mais forte do que o detetive, do início ao fim do enredo, porque seu código de conduta individual sobrepõe-se ao código coletivo (da sociedade), fazendo com que, na maioria dos romances policiais, ele não seja punido pela *performance* que realizou. O detetive do romance policial tradicional é mais perspicaz e esperto que o sujeito criminoso; em virtude de um saber-fazer, ele é “protegido” pela narrativa porque apto a realizar uma *performance* bem-sucedida e, portanto, imune a qualquer forma de violência. O herói da narrativa policial contemporânea, em contrapartida, não é mais, sempre e somente, o dete-

tive, mas sim, muitas vezes, o criminoso, que é mais esperto, ágil e dinâmico que o detetive, não sendo punido por sua *performance*, independentemente do número de vítimas ou da brutalidade do assassinato. Dessa forma, embora seja o protagonista da narrativa, o criminoso não é idolatrado pela sociedade em que vive porque cometeu um ato de violência que desestabilizou a ordem social. No entanto, pode ser admirado pelo leitor, por ter conseguido ludibriar o detetive e ele próprio – uma problemática de grande importância para a constituição do romance policial.

## As paixões nos romances policiais contemporâneos

A semiótica interpretou as paixões ou melhor os efeitos de sentido passionais produzidos no discurso como emanados da organização narrativa das estruturas modais, isto é, de um certo arranjo de modalidades do ser. As paixões foram entendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. ... A “complexidade” das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas. Em outras palavras, as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas dos discursos inteiros.

Nesse primeiro momento, distinguem-se *paixões simples*, resultante de um arranjo modal da relação sujeito-objeto (ex.: “ambição”, “curiosidade”, “medo”), de *paixões complexas*, em que várias organizações de modalidade constituem, na instância do discurso, uma configuração patêmica e desenvolvem percursos. (Barros, 1995, p.92-3)

Por se prenderem a uma estrutura narrativa fixa, as emoções e as paixões que figuram nos romances policiais tradicionais estão diretamente relacionadas ao fato de a vítima dever ser assassinada – por ser este um crime romanticamente superior carregado de diversas paixões entre os envolvidos – e às consequências do crime

para os outros sujeitos ligados a ela. Dessa forma, os enredos dos romances policiais tradicionais não abordavam questões paralelas ao núcleo da narrativa, isto é, a investigação acerca da identidade de um criminoso.

Os detetives dos romances policiais tradicionais eram sujeitos insensíveis, que não amavam, não tinham nem faziam amigos, não expressavam suas emoções, enfim, eram solitários, frios, lógicos, racionais e extremamente profissionais, preocupados apenas em descobrir a identidade dos criminosos. Dentro dessa estrutura narrativa, o único papel do detetive era realizar a *performance* investigativa, de modo que ele não poderia fugir desse percurso e ter qualquer outra atitude. Tanto que as únicas pessoas com quem ele se relacionava eram os suspeitos do crime e os destinadores-manipuladores de sua *performance*, ou seja, aqueles que o tinham contratado.

Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, os detetives “se soltaram” e vivem fortes emoções. Muitos deles, a maioria homens, têm uma companheira, amante ou namorada, e com elas dividem o passo a passo da investigação. Isso não é permitido no romance policial tradicional – já que o saber sobre o crime ou a investigação não deve ser compartilhado – e as companheiras poderiam traí-los. As amadas dos detetives contemporâneos, porém, são discretas, fiéis e exemplares, mantendo uma distância da investigação e distinguindo o lado pessoal do lado profissional dos sujeitos com quem se envolvem. Mesmo porque, nos romances policiais contemporâneos aqui tratados, o detetive não é a figura central, principal e indispensável da obra, não é mais esse ser único e indispensável, com habilidades especiais. Com isso, as investigações são realizadas, muitas vezes, por duplas (casais) ou equipes, nas quais cada um dos membros desempenha um papel.

Por não serem detetives profissionais, os sujeitos que fazem as investigações nos romances policiais contemporâneos são mais “normais”, mais reais, não são sujeitos extraordinários, como eram Hercule Poirot e Miss Marple, personagens principais de Agatha Christie. Como o detetive contemporâneo é uma personagem co-

num, ele perde a sua imunidade por integrar-se ao universo das demais personagens e encontra-se suscetível ao fracasso, enfrentando as mesmas emoções que as outras personagens do romance policial, envolvendo-se com pessoas do sexo oposto e até, algumas vezes, com as pessoas interrogadas.

O criminoso e o detetive representam por sua vez no romance um encontro dramático de personalidades, concentrando-se nos dois todo o desenvolvimento do trecho, reservados aos demais personagens os papéis de simples comparsas. (Lins, 1947, p.20)

Os detetives dos romances policiais contemporâneos mais vendidos sentem compaixão pelas pessoas envolvidas com a vítima e pela própria vítima; são também mais ingênuos, emotivos, sensíveis, e menos racionais ou lógicos, já que, geralmente, pertencem ao rol de personagens comuns do romance policial. Por estarem suscetíveis ao fracasso, eles necessitam de ajuda alheia, seja de outras pessoas, seja de instrumentos e recursos policiais, científicos, tecnológicos.

O detetive Hercule Poirot, caracterizado por Agatha Christie e pela crítica como “astuto”, “esperto”, “perspicaz”, sempre desconfiava de quem tinha encontrado o corpo da vítima – que algumas vezes era o próprio assassino tentando disfarçar sua identidade. Ao contrário do que aconteceu no romance policial contemporâneo *Morte no seminário*, no qual um sujeito foi apontado como criminoso pelo detetive antes de este ter concluído a investigação, Poirot nunca encerrava um caso antes de encontrar provas suficientes para incriminar os culpados. Os detetives dos romances policiais contemporâneos, em sua maioria, não apresentam um método de investigação eficaz.

E não são apenas os detetives os sujeitos passionais dos romances policiais contemporâneos. As outras personagens do enredo também têm os sentimentos revelados pelo narrador e são movidas por paixões complexas. Em geral, nos romances policiais tradicionais, a única personagem movida por paixão era o cri-

minoso, que realizava sua *performance* por ciúme, vingança, ganância, vaidade, e o que era apresentado ao leitor sobre as outras personagens eram descrições físicas ou alguns aspectos de sua personalidade, mas não os sentimentos. Já nos romances policiais contemporâneos, quase todas as personagens manifestam seus sentimentos e emoções, fazendo com que o leitor se envolva sentimentalmente com a narrativa, ou seja, que ele sinta dó, compaixão, afeto, ódio, raiva das personagens.

As histórias narradas nos romances policiais contemporâneos são mais passionais – e talvez esse seja um dos motivos para o sucesso dessas obras –, ao passo que os romances policiais tradicionais eram “frios”, racionais, lógicos, como seus detetives. Na maioria dos romances policiais contemporâneos, por exemplo, o desejo sexual das personagens se manifesta em cenas de sexo explícito ou sugerido, seja ele cometido pelo amor ardente entre um homem e uma mulher – personagens secundárias – ou por uma necessidade fisiológica entre um investigador policial e uma prostituta, por exemplo. As cenas de sexo aparecem de maneira explícita nos romances policiais *O céu está caindo*; *A rosa de Alexandria*; *Hotel Brasil*; *O código explosivo*, entre outros; e de maneira sutil nos romances policiais *Uma janela em Copacabana*; *Mosca-varejeira*, etc. As cenas de “sexo” aparecem em mais de 80% das obras, sendo essa a característica mais presente nos romances policiais contemporâneos entre aquelas levantadas por nós neste trabalho. Dashiell Hammett, autor de romances policiais da “Série Noir”, publicou *O falcão maltês* em 1930. O protagonista, o detetive Sam Spade, contribuiu para a inserção de dois novos elementos nos romances policiais: o sexo e a violência. No entanto, essas características não ganharam espaço em romances policiais de outros autores, nem em romances policiais que não pertenciam à “Série Noir”, os quais não fizeram tanto sucesso quanto as obras de Conan Doyle e Agatha Christie. Além disso, esses temas não foram explorados na obra de Dashiell Hammett da mesma maneira como aconteceu nas obras contemporâneas, mesmo porque, na década de 1930, não se tinha a mesma liberdade sexual que se tem hoje.

Nos romances policiais é possível estabelecer uma oposição entre bem e mal, no que diz respeito ao criminoso (mal) e ao detetive (bem), na qual os dois sujeitos competem para instaurar seus valores. Sendo assim, as relações sexuais geralmente acontecem entre personagens que estão do “mesmo lado do jogo”, ou seja, entre amigos da vítima, entre o detetive e alguma testemunha, etc. Essa é também uma característica da sociedade contemporânea, como explica um personagem de Rubem Fonseca: “Neste fim de século, o sexo deixou de ser fruição para ser comunicação ... e como tal não pode ser ignorado pelos escritores” (Fonseca, 1991, p.86). Figueiredo (2001) complementa que na literatura ocidental contemporânea há

... a predominância de obras cujo núcleo temático gira em torno do crime – tramas policiais variadas, do sexo e dos bastidores da história. A literatura brasileira do final do século XX nos oferece este mesmo panorama. Um olhar mais cuidadoso, entretanto, vai nos permitir perceber que, pelo menos na ficção de alguns autores, a trama policial não está a serviço apenas da curiosidade gerada pelo processo de desvendamento de um mistério; o enredo perpassado por situações eróticas não pretende somente prender a atenção do leitor ávido por este tipo de assunto e tampouco os bastidores da história serviriam só para despertar o interesse a partir do desnudamento da vida íntima dos grandes homens.

Estamos falando de uma vertente da literatura marcada pela ambiguidade nos propósitos e por um estilo que se propõe trabalhar sobre uma multiplicidade de códigos.

Na sociedade pós-moderna, em que os romances policiais contemporâneos foram escritos, a inflação erótica e a pornográfica representam imagens da sedução, resultantes das necessidades dos sujeitos. A pornografia é um agente de despadrãoização e subjetivação do sexo e pelo sexo. O homem visto como objeto corresponde a uma máquina sexual que age de acordo com uma ordem indus-

trial ou serial do sexo na qual tudo é permitido. Por isso, os pudores se extinguíram e a prática sexual foi banalizada, podendo ser praticada por pessoas pertencentes a grupos que não deveriam envolver-se, seja por motivos éticos, profissionais, familiares ou sociais.

Ainda sobre as paixões que movem as personagens, temos como exemplo as motivações para os crimes, que são muito mais complexas nos romances policiais contemporâneos do que nos romances policiais tradicionais. Nestes, os motivos já eram preestabelecidos (herança, inveja, vingança, ganância, orgulho, vaidade) e o próprio detetive consultava essa listagem (mentalmente) quando iniciava a investigação, tendo em vista que o motivo para o crime estava diretamente associado à relação entre o assassino e a vítima. Já nos romances policiais contemporâneos, as razões para os crimes são muito mais profundas e complicadas, não podendo ser resumidas em uma única paixão, já que são *paixões complexas*, as quais mesclam muitas delas.

Entendendo que a leitura deve provocar no leitor as paixões que o autor incorporou às personagens criadas, vemos que os romances policiais tradicionais não despertavam as mesmas paixões que os romances policiais contemporâneos. Naqueles, o que prevalecia era a expectativa do leitor para encontrar a identidade do criminoso, mas era mais difícil sentir raiva do criminoso porque não se sabia – até que o detetive realizasse a investigação – quem era ele e quais tinham sido seus motivos para o crime. Já nos romances policiais contemporâneos, muitas vezes, são narrados paralelamente os percursos do detetive e do criminoso, de modo que o leitor acompanha a *performance* criminosa e a *performance* investigativa. Esse saber lhe desperta muitas paixões: compaixão e medo, pois conhece a vítima e sabe que ela não terá escapatória; terror, pois conhece o modo como o crime será realizado (enforcamento, afogamento, tiro à queima-roupa, envenenamento); inquietação e raiva, por ver que o criminoso continua a realizar sua *performance* e não é encontrado pelo detetive.

Principalmente nos romances policiais contemporâneos que têm a religião como pano de fundo, os motivos para o crime são cole-

tivos, pois envolvem grupos, seitas, instituições, crenças, etc. Em contrapartida, em alguns dos romances policiais contemporâneos, os motivos para o crime são aleatórios, decorrentes, por exemplo, de um distúrbio mental do sujeito criminoso (surto) – como ocorre nos romances policiais *O colecionador de ossos*, *Perseguido* e *Hotel Brasil*. Isso não quer dizer que os motivos apresentados pelos criminosos dos romances policiais tradicionais, especialmente os de Agatha Christie, não figurem nos romances policiais contemporâneos; pelo contrário, eles também aparecem, mesclados a outras paixões. A maior diferença é que nos romances policiais contemporâneos prevalecem as paixões complexas, ao passo que os tradicionais manifestavam, com mais frequência, as paixões simples.

### 3

## ○ DETETIVE E O CRIMINOSO DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS

*Holmes é morfinômano e cocainômano, adora tocar violino enquanto medita e entedia-se profundamente quando não tem um caso a resolver; Poirot é vaidoso e preocupa-se com o vestir, tem profunda amizade por Hastings e, em seus últimos textos, veremos um velhinho solitário sofrendo por causa da saúde e excepcionalmente emotivo.*

Reimão, 1983, p.74

Ao analisarmos os 22 romances policiais contemporâneos de nosso *corpus* notamos inúmeras mudanças em relação aos romances policiais tradicionais. Entre elas, a que mais se destaca e é a mais decisiva para uma alteração nesse tipo de texto, justamente por ter sido a que inaugurou a narrativa policial, é a configuração do sujeito detetive. Neste capítulo pretendemos mostrar em que medida o perfil e, conseqüentemente, o modo de agir tanto do detetive quanto do criminoso foram modificados nos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, em relação aos romances policiais tradicionais. Uma vez que o detetive e

o criminoso encontram-se diretamente ligados no enredo, não poderia haver alteração em apenas um desses sujeitos. Sendo o criminoso mais audacioso e perigoso, é necessário, portanto, um detetive competente e perspicaz, que possa encontrá-lo o quanto antes, a fim de evitar novos crimes.

Desde Edgar Allan Poe, o detetive dos romances policiais tradicionais era um sujeito extraordinário, dotado de “dons” intelectuais que o capacitavam a realizar a investigação com eficiência. Mesmo sem instrumentos que o auxiliassem na busca da identidade do criminoso e contando, poucas vezes, com auxiliares do saber ou pseudodetetives, o detetive conseguia reunir indícios, testemunhas e, principalmente, provas de que determinado sujeito era o criminoso. Este, por sua vez, tinha um motivo pessoal para escolher a vítima e esperava ser recompensado pelo assassinato.

A partir disso, os autores de romances policiais tradicionais, como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, entre outros, seguiram o mesmo padrão para o perfil do detetive e do criminoso, de modo que esses sujeitos tornaram-se personagens estereotipadas, cujas ações são previsíveis. Arthur Conan Doyle criou o imortal Sherlock Holmes, que iniciou seu trabalho de detetive na novela *Um estudo em vermelho*, em 1887. Holmes era sempre acompanhado pelo fiel dr. Watson, que admirava excessivamente sua inteligência e perspicácia, mas nunca conseguia superá-lo, embora o acompanhasse em todas as investigações. Agatha Christie não criou apenas um detetive, mas sim quatro. São eles, em ordem do sucesso que atingiram, Hercule Poirot, Miss Marple e o casal Tommy e Tuppence Beresford (que trabalharam juntos em cinco romances policiais da autora, ao longo dos quais foram envelhecendo). Hercule Poirot é o detetive que mais aparece nos romances policiais da autora e também tem um fiel escudeiro, seu amigo Hastings. Ele é um detetive profissional que trabalha única e exclusivamente com a lógica para desvendar os mistérios sobre os crimes que lhe são entregues. O primeiro romance policial que Poirot protagonizou foi *O misterioso caso de Styles*, lançado em 1920.

Sherlock Holmes e Hercule Poirot são detetives de romances policiais tradicionais, ou seja, os únicos sujeitos do enredo capazes de encontrar, sozinhos, a identidade secreta do criminoso. No entanto, podem ser auxiliados pelos *pseudodetetives* ou *auxiliares do saber*, representados, por exemplo, pelo dr. Watson e por Hastings. Esses dois sujeitos são, além de amigos de Holmes e Poirot, respectivamente, fãs dos detetives profissionais que acompanham e uma de suas funções na narrativa é enaltecer a capacidade intelectual do detetive, contando ao leitor o sucesso alcançado por eles em outras investigações; descrevendo a facilidade com que resolvem os mistérios, a perspicácia da investigação, o método racional e lógico utilizado, etc. De certa forma, eles provam o quanto os detetives são sujeitos extraordinários, já que, mesmo acompanhando passo a passo a investigação, Watson e Hastings não são capazes de encontrar os criminosos.

Nos romances policiais tradicionais, como já foi explicado outras vezes, o papel actancial do detetive era sempre desempenhado por um único sujeito, uma vez que só ele era capaz de encontrar a identidade secreta do criminoso. Nos romances policiais contemporâneos, o detetive deixou de ser a figura central do enredo, a personagem mais visada e a mais competente. Em contrapartida, o criminoso ganhou *status* nas narrativas policiais, tornando-se, em muitos romances, o foco do enredo. Enquanto os romances policiais tradicionais só narravam o percurso do detetive, os romances policiais contemporâneos deram visibilidade ao criminoso, mostrando ao leitor como ele realiza a *performance*.

No conto policial “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, o ministro D... foi chamado de “o duplo maligno de Dupin”. A figura do *duplo* se faz presente na literatura há muitos anos e representa uma duplicação da identidade de determinado sujeito que se manifesta em outro sujeito, que faz parte da mesma narrativa. Se o vilão e o herói do conto de Edgar Allan Poe eram identificados como duplo, podemos pensar que os detetives e os criminosos dos romances policiais, algumas vezes, também podem ser vistos dessa forma.

Em vários outros trechos deste livro, dissemos que o detetive do romance policial contemporâneo parece ter perdido espaço no enredo, ou seja, sua ilustre investigação sobre a identidade do criminoso deixou de ser o foco do enredo para ocupar uma posição de menos destaque. Sendo assim, o criminoso conseguiu ganhar importância e se igualar ao detetive, chegando a superá-lo muitas vezes. Desse ponto de vista, o conceito de duplo também se faz presente nos romances policiais contemporâneos, já que o criminoso e o detetive passaram a competir sob as mesmas condições. Enquanto o criminoso luta para manter sua identidade em segredo, o detetive luta para encontrá-lo e essa disputa se mantém durante todo o enredo, ocorrendo de forma paralela e simultânea. Em algumas obras, não é apenas o leitor que consegue visualizar tal competição; isso ocorre quando o criminoso descobre que está sendo procurado e passa a atacar o detetive de diversas maneiras, seja cometendo novos crimes, criando pistas falsas ou ameaçando e até matando integrantes do grupo de investigação do qual o detetive faz parte.

Nos romances policiais tradicionais também havia tal disputa entre o criminoso e o detetive, mas elas se manifestavam em percursos paralelos, sem que um dos sujeitos interferisse no programa narrativo do outro. Em primeiro lugar, o criminoso realizava sua *performance* e saía vitorioso, já que conseguia manter sua identidade em segredo. Quando o detetive iniciava a investigação em busca do criminoso, essa disputa também era iniciada. No fim do romance policial, o detetive sempre – sem exceções – vencia o criminoso, já que conseguia encontrá-lo e entregá-lo a um destinatador julgador. No romance policial contemporâneo há muitas variações dessa vitória do criminoso: ele tem sua identidade revelada, mas não é punido porque o detetive não consegue capturá-lo; ele foge antes de ter sua identidade revelada e, quando o detetive faz essa descoberta, não há nenhuma maneira de capturá-lo; ele consegue manter sua identidade em segredo; tem sua identidade revelada, mas não é capturado porque doa algum objeto de valor ao detetive, etc.

No quadro a seguir apresentamos as personagens principais dos romances policiais contemporâneos estudados. Nota-se que a centralização da figura do detetive em um único sujeito perdeu o sentido e o detetive profissional, metódico, lógico, racional, foi substituído por sujeitos comuns, funcionários da polícia (delegado, inspetor), especialistas em crimes, equipes de investigação, entre outros.

Romance policial	Detetive	Categoria	Criminoso
<i>O colecionador de ossos</i>	Lincoln Rhyme, Amélia Sachs e equipe	Polícia	Peter Taylor
<i>Hotel Brasil</i>	Delegado Olinto Del Bosco	Polícia	Dona Dinó
<i>O céu está caindo</i>	Repórter Dana Evans	Amador	Roger Hudson e “a turma”
<i>Código explosivo</i>	Claude Lucas (Luke)	Amador	Anthony Carroll
<i>Uma janela em Copacabana</i>	Delegado Espinosa e equipe	Polícia	Celeste
<i>Morte no seminário</i>	Adam Dalgliesh e os auxiliares Kate Miskin e Piers Tarrant	Polícia	George Gregory
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	Preciosa Ramotswe	Amador	Não há crime central
<i>O vingador</i>	Rastreador e equipe; Calvin Dexter	Polícia	Benjamin Madero; Zoran Zilic; Calvin Dexter
<i>Perseguido</i>	Delegado Espinosa	Polícia	Dr. Nesse
<i>O código Da Vinci</i>	Detetive Sophie Neveu e prof. Robert Langdon	Polícia	Leigh Teabing
<i>O enigma do quatro</i>	Paul Harris e amigos	Amador	Prof. Richard Curry
<i>O enigma de Sally</i>	Adam Dalgliesh	Polícia	Eleanor Maxie

(continua)

(continuação)

Romance policial	Detetive	Categoria	Criminoso
<i>Os crimes do mosaico</i>	Dante Alighieri	Amador	Veniero Marin
<i>A rosa de Alexandria</i>	Detetive Pepe Carvalho	Detetive particular	Ginés Larios
<i>Mosca-varejeira</i>	Legista Kay Scarpetta e equipe	Polícia	Jean-Baptiste Chandonne; Jay Talley
<i>Mandrake, a Bíblia e a bengala</i>	Advogado Mandrake	Amador	Sr. Altolaquirre
<i>O último templário</i>	Tess Chaykin e Sean Really	Amador	Willian Vance
<i>O farol</i>	Adam Dalgliesh e os auxiliares Kate Miskin e Piers Tarrant	Polícia	Dan Padgett
<i>Gone, baby, gone</i>	Patrick e Angie Genaro	Detetive particular	Não há assassinato
<i>O homem dos círculos azuis</i>	Inspetor Adamsberg	Polícia	Augustin Louis Le Nermond
<i>Brincando com fogo</i>	Annie Cabbot e Banks	Polícia	Phil Keane
<i>Milênio</i>	Polícia	Polícia	Pepe Carvalho

Estabeleceram-se três categorias para enquadrar os detetives dos romances policiais contemporâneos: 1) *polícia*, que corresponde a 59% do *corpus*; 2) *amadores*, que corresponde a 32% dos romances policiais; 3) *detetive particular*, os 9% restantes. Essa classificação foi feita a partir do destinador-manipulador do sujeito detetive, ou seja, os detetives amadores ou particulares que foram contratados pela polícia ou que trabalham para ela foram enquadrados na categoria polícia, por terem sido manipulados pelo *dever-fazer*. Já os detetives das categorias “amador” e “detetive particular” foram manipulados pelo *querer-fazer*, portanto, estão classificados de maneira diferente.

Na categoria *polícia*, da qual faz parte a maioria deles, esses sujeitos são manipulados a realizar a investigação por obrigação profissional, pelo dever-fazer. Ao contrário de Hercule Poirot e Sherlock Holmes, que sempre realizavam a investigação por questões financeiras, por amor à arte de investigar, para mostrar suas competências e ser reconhecidos pela sociedade, ou por se interessar de fato pelo caso e querer encontrar o culpado, ou seja, pelo querer-fazer, os detetives que trabalham na polícia têm o dever, a obrigação de realizar a investigação, queiram ou não fazê-la. Muitas vezes, esses policiais não estão preparados para isso, ou seja, não têm o saber-fazer necessário para realizar a investigação e, conseqüentemente, demoram a encontrar o culpado pelo crime, o que faz com que o criminoso continue agindo e fazendo novas vítimas. Outras vezes, são detetives profissionais que trabalham na polícia, portanto, possuem o saber-fazer, mas continuam a ser manipulados pelo dever-fazer.

A partir dessa classificação, vamos conhecer os detetives que se enquadram nessa primeira categoria. No romance policial *O colecionador de ossos*, Lincoln Rhyme, o chefe da equipe de investigação, é um detetive particular aposentado que trabalha para a polícia, portanto, possui a competência de um detetive particular, mas tem a obrigação de realizar a investigação. Olinto Del Bosco, personagem do romance policial *Hotel Brasil*, é um delegado de polícia que nunca trabalhou como detetive particular, portanto, sua competência é, praticamente, a mesma de um policial. O delegado Espinosa, criação de Luiz Alfredo Garcia-Roza, é um bom exemplo de detetive da categoria polícia. No romance policial *Uma janela em Copacabana*, ele tem o dever de encontrar um criminoso que assassina três policiais corruptos e suas amantes, que pertenciam a um grupo de lavagem de dinheiro. Uma das amantes, que é a assassina do romance policial, seduz o delegado, chegando a se envolver sexualmente com ele, e o convence de que vinha sendo perseguida pelo suposto assassino. Com isso, Espinosa não presta atenção à *performance* da assassina enquanto ela realiza seu trabalho; quando

descobre a verdade, porém, já não pode mais capturá-la, porque ela havia fugido do país.

Adam Dalgliesh – o detetive que figura nos romances policiais de Phyllis Dorothy James – é um detetive policial porque, assim como Del Bosco, trabalha para a polícia, possuindo, então, uma motivação diferente da de um detetive particular, que trabalha sozinho. Rastreador e sua equipe, do romance policial *O vingador*, são policiais que realizam a investigação e Calvin Dexter é um amador contratado pela polícia para encontrar o criminoso; portanto, ambos não têm o saber-fazer necessário a um detetive. Adamsberg é um inspetor de polícia, não um detetive, e atua no romance policial *O homem dos círculos azuis*. Annie Cabbot e Banks, do romance policial *Brincando com fogo*, são detetives profissionais, mas trabalham para a polícia. Enfim, no romance policial *Milênio*, é a própria polícia, enquanto instituição, que realiza a investigação, e não um de seus integrantes.

Sophie Neveu, de *O código Da Vinci*, é um caso particular de detetive que trabalha na polícia. Ela é uma criptógrafa da polícia francesa, mas se separa dessa instituição para realizar sua investigação ao lado de Robert Langdon, enquanto a polícia realiza uma investigação paralela, cujo suspeito é o próprio Langdon. A vítima, Jacques Saunière, era avô de Sophie e colega de trabalho de Langdon. Sophie e Langdon fogem da polícia para desvendar o criptograma deixado pelo avô no local do crime. Apesar de toda a singularidade dessa obra, classificamos Sophie como “polícia”, pois, oficialmente, ela é funcionária dessa instituição.

Uma vez que a maioria dos detetives estudados faz parte da polícia, nota-se uma alteração no enfoque dado a essa instituição, que ou ganhou respeito e confiança da sociedade ou o detetive particular, que trabalha como profissional liberal, não existe mais. Dessa forma, os crimes são de responsabilidade social, da polícia, porque os criminosos são mais perigosos do que eram nos romances policiais tradicionais, estão armados e, em geral, são sujeitos perturbados, que sofrem distúrbios mentais e, por isso, podem assassinar pessoas inocentes só para mostrar sua competência. Não dá para

imaginar um detetive baixinho, gordo e desarmado como Hercule Poirot ou uma velhinha simpática como Miss Marple, detetives de Agatha Christie, perseguindo um criminoso apelidado de “o colecionador de ossos”, por exemplo.

Uma particularidade da categoria polícia, entretanto, são os detetives que se desligam da instituição em que trabalham para realizar a investigação por conta própria. Mesmo nesses casos, estamos considerando esses sujeitos como pertencentes a tal instituição. É o caso de Sophie Neveu, em *O código Da Vinci*, e de Sean Reilly, em *O último templário*. Sophie Neveu age dessa forma por acreditar que as conclusões a que a polícia chegou, acusando Robert Langdon do assassinato, estão equivocadas e que havia algo a ser descoberto além da identidade do criminoso. Além disso, ela se envolveu ao extremo com a investigação porque a vítima era seu avô, cujo passado continha muitos segredos que ela gostaria de descobrir. Sean Reilly, por sua vez, se aliou a Tess Chaykin na tentativa de impedi-la de prosseguir na investigação e, com isso, permitir que o FBI fizesse a sua parte. Ao longo desse processo, porém, eles acabaram se envolvendo emocionalmente e Sean tornou-se um aliado de Tess.

Na categoria *amador* incluem-se os sujeitos detetives que têm outra profissão, por exemplo, advogado ou repórter, e que jamais haviam realizado uma investigação criminal. Esses detetives são movidos pelo querer-fazer, mas a intensidade dessa motivação varia conforme ela se relacione a questões pessoais, particulares, profissionais, familiares, etc. A motivação também define os recursos usados durante a investigação e seu resultado.

A repórter Dana Evans, do romance policial *O céu está caindo*, apresenta um exemplo de *performance* investigativa desorganizada. Dana inicia a investigação sobre as misteriosas mortes da família Winthrop movida pela curiosidade e pela vontade de estreitar um programa televisivo sobre perseguição criminal. Para isso, porém, ela abandona os dois telejornais em que trabalha em busca de informações sobre o caso. Ao longo de sua ação, encontra inúmeros obstáculos que vão desde os custos com viagens, hotéis, telefonemas – pois fazia a investigação por conta própria – até ameaças de morte,

uma vez que os criminosos percebem qual era o objetivo dela e decidem eliminá-la antes que Dana chegue à verdade. No fim do romance policial, ela só não é assassinada porque o namorado e os colegas de trabalho a salvam; os criminosos, por sua vez, são punidos por um acidente aéreo, o qual não tem nenhuma relação com a investigação de Dana.

Claude Lucas, do romance policial *Código explosivo*, também é um amador, já que nunca havia realizado qualquer investigação. No entanto, sua motivação está relacionada tanto a questões pessoais, quando descobre que o melhor amigo e a esposa o estavam traindo, quanto a questões profissionais, já que o criminoso tinha roubado um código no qual ele havia trabalhado durante muitos anos. Por conta disso, sua *performance* é bem-sucedida e ele consegue impedir que o criminoso faça uso do objeto roubado e, com isso, destrua o foguete projetado e construído por toda a equipe, o que faria os Estados Unidos perderem a corrida espacial.

Preciosa Ramotswe é uma amadora, mas tem a pretensão de tornar-se detetive profissional, diferente dos outros detetives dessa categoria. Para tanto, ela inaugura a “primeira agência de mulheres detetives” de seu país e começa a trabalhar com pequenos casos de roubo, desaparecimento, traições, até chegar ao caso mais decisivo de sua carreira: o sequestro de um garoto de 11 anos, que ela consegue salvar e devolver à família.

No romance policial *O enigma do quatro*, as motivações que manipularam Paul Harris e seus amigos a iniciar a investigação são pessoais e acadêmicas, assemelhando-se ao caso de Claude Lucas. Paul Harris estudava um livro antigo havia muitos anos e descobriu que um professor da universidade vinha roubando suas descobertas através de um aluno que havia se oferecido para digitar a tese de Paul. Nesse caso, Paul Harris desempenhou o papel de detetive tanto para salvar o trabalho que tinha realizado ao longo de sua graduação quanto para salvar a própria vida, já que o professor planejava assassiná-lo e assumir a autoria de sua tese.

Dante Alighieri, de *Os crimes do mosaico*, só é manipulado a realizar a investigação por ser o “prior da cidade”, portanto, o respon-

sável pelo estabelecimento da ordem social. Ele não tem a pretensão de investir na carreira de detetive nem vê necessidade disso, pois acredita que aqueles crimes eram excepcionais. Por não ter experiência em investigações, ele é o único detetive de romance policial que é sancionado positivamente pelos criminosos e age de acordo com interesses pessoais, ou seja, os criminosos compram seu silêncio sobre o resultado da investigação em troca dos mapas roubados por eles, que indicavam o caminho rumo à “nova Babilônia”.

No romance policial *Mosca-varejeira*, a legista Kay Scarpetta manipula sua equipe a iniciar a investigação após ter escapado de uma tentativa de assassinato feita pelo criminoso Jean-Baptiste Chandonne. Kay é uma das únicas vítimas de J. B. Chandonne que sobreviveu e, por isso, resolveu fazer justiça com a punição do criminoso. Na verdade, Jean-Baptiste chegou a ser preso temporariamente após tentar matá-la, mas, quando descobriu que Kay e sua equipe testemunhavam contra ele e lutavam a favor da sentença de morte, fugiu da prisão. Assim, teve início o processo de perseguição comandado por Kay.

Mandrake, personagem de Rubem Fonseca, é um advogado que inicia a investigação após ser seduzido por uma cliente à procura do namorado desaparecido. Uma vez que já tem uma profissão, Mandrake também não tem pretensão de continuar a carreira de detetive, por isso, pode ser considerado um detetive de ocasião.

Tess Chaykin, do romance policial *O último templário*, realiza uma *performance* parecida com a de Dana Evans no romance policial *O céu está caindo*. Tess é arqueóloga e inicia a investigação porque estava no local do crime e queria encontrar o tesouro escondido pelos cavaleiros templários – cujo mapa seria decifrado com o codificador roubado. Em muitas situações, ela recebe a ajuda do policial do FBI Sean Reilly, que realiza uma investigação paralela, mas protege Tess dos perigos com os quais ela não contava. Nesse romance policial, o FBI também realiza uma investigação, de modo que Tess compete com eles e não compartilha as informações. Isso atrasa tanto o trabalho da polícia, por haver uma pessoa atrapalhando a investigação (Tess), quanto o trabalho dela, que não con-

segue chegar à verdade porque a polícia não lhe cede informações importantes.

Na categoria dos amadores, como foi observado, é ainda mais nítida, e provável, a ausência de um método de investigação no percurso do detetive, já que ele não tem experiência com esse tipo de trabalho, tampouco os recursos necessários para isso. Hercule Poirot, por exemplo, já tinha desvendado um vasto repertório de crimes, o que lhe permitia comparar o modo de agir dos criminosos a fim de encontrar pistas que o levassem ao culpado. Além do detetive amador, há ainda o detetive de ocasião, que realiza uma investigação sem deter o saber-fazer e sem a pretensão de continuar a carreira de detetive, ao contrário do amador, que está no início da carreira, mas pretende continuar.

Neste trabalho englobamos esses dois detetives em um mesmo grupo, uma vez que suas características são bastante semelhantes, embora tenhamos citado o termo “detetive de ocasião” ao descrevermos alguns dos amadores. Além disso, nem sempre é possível saber se o detetive de ocasião vai tornar-se um detetive amador, ou seja, se ele vai aparecer em outros romances policiais do mesmo autor desempenhando o papel do detetive. Isso acontecerá se o leitor o considerar um herói e desejar que ele reapareça em outras narrativas.

Enfim, na categoria *detetive profissional*, encontram-se os detetives propriamente ditos, que trabalham como profissionais liberais. Em geral, os detetives profissionais trabalham em duplas (casal) ou em equipes nas quais cada um dos membros fica encarregado de um aspecto do crime: analisar o cadáver, interrogar testemunhas e suspeitos, fazer exames de sangue a partir dos instrumentos utilizados, avaliar a cena do crime, etc. Nos romances policiais de nosso *corpus*, muitos detetives profissionais trabalham para a polícia e, portanto, já foram citados quando tratamos da primeira categoria.

Pepe Carvalho, do romance policial *A rosa de Alexandria*, é um detetive particular que tem uma atuação nesse romance policial bem parecida com a de Hercule Poirot. Ele foi contratado pela família da vítima para encontrar o criminoso, entretanto, uma inves-

tigação paralela foi realizada por um amigo da vítima, Narcís, sendo que foi esse mesmo amigo quem os convenceu a contratar os serviços de Pepe. Na verdade, esse sujeito queria usar as informações descobertas por Pepe para chegar à verdade antes dele. Embora Pepe Carvalho não fosse um detetive amador, ele é passado para trás e Narcís consegue encontrar o culpado antes. Na verdade, tudo indica que ele já sabia quem era o culpado antes de Pepe ser contratado.

Excepcionalmente, no romance *Milênio*, o mesmo Pepe Carvalho torna-se o criminoso e é perseguido pela polícia. Essa situação raramente ocorre nos romances policiais tradicionais, uma vez que o detetive sempre trabalhava no lado do bem, a não ser que quisesse se vingar do criminoso assassinando-o – o que daria início a uma outra narrativa decorrente da primeira. No romance policial tradicional *Cai o pano*, de Agatha Christie, Hercule Poirot se vinga de um criminoso com a morte e, portanto, torna-se um assassino. Esse romance policial, porém, é o último em que Poirot aparece e é nele que o detetive se suicida, após assassinar o criminoso – demonstrando o quanto foi difícil para ele realizar tal ato. Já no romance policial contemporâneo *Milênio*, a vítima assassinada por Pepe Carvalho era um jornalista inocente; o narrador não explica quais motivos levaram Pepe a assassiná-lo, mas o fato de a polícia estar perseguindo-o faz o leitor pensar que não havia motivos para que o jornalista fosse assassinado. Aqui, notamos duas situações completamente diferentes, nas quais o mote do enredo (do crime e da investigação) parece ser o mesmo, mas as circunstâncias em que eles ocorreram são completamente diferentes.

No romance policial *Gone, baby, gone*, Patrick e Angie Genaro são detetives particulares contratados pela tia da suposta vítima – uma criança de cinco anos – para encontrar a garota sequestrada. Embora realizem uma investigação bem-sucedida, eles competem com a investigação da polícia, que também havia sido acionada.

Das três categorias que estabelecemos para enquadrar os detetives dos romances policiais contemporâneos, é nesta última que eles deveriam ser mais competentes e realizariam uma *performance*

mais bem-sucedida. E isso não apenas por esses detetives trabalharem em grupo, mas por possuírem as características necessárias a um bom desempenho da função, como o raciocínio lógico, a capacidade de dedução, a curiosidade, a busca de informações, enfim, eles conhecem o modo de agir de um profissional de sucesso, como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot.

No entanto, alguns dos detetives da polícia são mais bem-sucedidos do que os detetives particulares (principalmente os amadores) porque possuem a competência de um detetive profissional e trabalham para uma instituição pública. Os detetives que tentam agir sozinhos, sem a ajuda da polícia, não conseguem êxito em suas investigações ou porque são atrapalhados pela investigação policial ou porque perdem a disputa para os detetives que trabalham na polícia.

Georges Simenon, criador do detetive Maigret, apresentou em seus romances policiais, pela primeira vez, um trabalho de investigação em conjunto, porém, “ainda persistia o herói individual, aquele que, aproveitando o trabalho da equipe sobressaía dos demais, tornando-se o *vedette* da estória” (Albuquerque, 1977, p.139). Contudo, a ideia do trabalho coletivo não vingou, ou seja, não foi explorada por outros autores da época; além disso, os grupos de investigação contemporâneos são diferentes, uma vez que os sujeitos não disputam entre si o sucesso da investigação, não havendo competições profissionais ou hierarquias, pois o objetivo central de todos os envolvidos é a descoberta da identidade do criminoso, e os grupos são formados por diferentes especialistas (legistas, investigadores, policiais, criminologistas) que se unem por escolha e vontade própria.

Nos romances policiais tradicionais, o máximo de ajuda que o detetive recebia vinha dos *auxiliares do saber* (Martins, 2000), que, propositalmente ou não, forneciam informações úteis sobre o crime ao detetive. Essa substituição da figura do detetive por grupos de investigação corresponde, entre outros fatores, à característica da sociedade pós-moderna do “narcisismo coletivo”, segundo o qual “somos semelhantes, sensibilizados diretamente pelos mesmos

objetivos existenciais” (Lipovetsky, 2005, p.XXIII), com a necessidade de reagrupamento com seres idênticos, já que a vida associativa é um instrumento psicológico. Na sociedade moderna, o trabalho coletivo é mais produtivo e compensatório, além de ser desenvolvido facilmente quando os membros do grupo têm interesses em comum, como ocorre com as “tribos”.

A diferença entre as equipes dos romances policiais tradicionais, como os de Georges Simenon, por exemplo, e as equipes dos romances policiais contemporâneos é que naquela um sujeito se destacava dos demais, ao passo que nos contemporâneos o grupo trabalha como um todo único e compacto. Isso não significa que algumas personagens não conquistem um destaque maior no gosto do público, ocorre apenas que o enunciador do romance policial não faz tal distinção entre os membros do grupo.

A formação dessas equipes de investigação também se dá em virtude de o criminoso ser mais bem-sucedido que o detetive ao realizar a *performance*, de modo que não há mais um único sujeito detetive contra um único criminoso. Em nosso *corpus*, há apenas um romance policial em que há mais de um assassino: *O vingador*, de Frederick Forsyth, no qual Zoran Zilic, um muçulmano fanático, ordena a seus “lobos” (homens que trabalhavam para ele) que assassinem o jovem Ricky Colenso por tê-lo afrontado. Como sanção, Zoran Zilic é assassinado pelo vingador Calvin Dexter, contratado pela equipe de investigação para executar tal crime. Assim, mesmo que nesse romance policial haja mais de um criminoso contra uma única vítima, há uma equipe de investigação contra ele que o pune com o assassinato. Isso mostra que a estrutura do romance policial não admite que o criminoso tenha auxiliares para realizar sua *performance* quando o detetive estiver trabalhando sozinho, o que tornaria injusto o trabalho de investigação, no qual um único sujeito deveria encontrar vários assassinos. Além disso, o fato de existir apenas um criminoso está relacionado ao segredo em relação à sua identidade. Com isso, o leitor não está sendo “enganado” por várias personagens, mas apenas pelo criminoso.

Um romance policial tradicional que contradiz essa regra apresentando justificativas plausíveis para isso é *Assassinato no Expresso Oriente* (1934), de Agatha Christie, que foi lançado no cinema em 1974, tornando-se um grande sucesso da autora. Nesse romance policial, os parentes de um bebê sequestrado e assassinado, “caso Armstrong”, revoltam-se contra o assassino, Samuel Ratchett, que não foi punido porque fugiu do país, e resolvem vingar o crime com as próprias mãos. Para isso, eles descobriram o dia em que Ratchett pegaria o Expresso Oriente e compraram quase todos os lugares, restando apenas três, que foram ocupados por Monsieur Bouc, presidente da companhia; o médico grego dr. Constantine, amigo de Bouc; e Hercule Poirot, o detetive que também era amigo de Bouc e que viajava após ter resolvido outro caso. À noite, a neve interditou os trilhos e os doze passageiros, um por vez, apunhalaram Ratchett em sua cabina. Pela manhã, Poirot foi acionado por Bouc para encontrar o criminoso antes de chegarem ao destino da viagem. Quando descobriu quem eram os criminosos e qual tinha sido o motivo para a vingança, Poirot e Bouc resolveram atribuir o assassinato a um suposto sujeito que teria entrado no trem durante a parada e roubado os bens do milionário Ratchett, encobrando os verdadeiros culpados por serem coniventes com a decisão deles.

Embora o romance policial de Agatha Christie se assemelhe ao romance policial contemporâneo de Frederick Forsyth, em *Assassinato no Expresso Oriente* há apenas um detetive, Hercule Poirot, que consegue, sozinho, identificar os doze assassinos. Já o romance policial contemporâneo, *O vingador*, requer uma equipe de investigação para encontrar um culpado que teve auxílio para realizar a *performance* criminosa, mas que é o único responsável pelo assassinato. O comum nos dois romances policiais é o assassinato central como senso de justiça, a existência de mais de um detetive para encontrar e punir o criminoso e a “permissão” dada implicitamente ao sujeito vingador para assassinar o criminoso, pelo fato de estar sancionando-o de forma negativa.

O que ocorre no romance policial *O vingador* não chega a caracterizar a máfia do crime, ou seja, não constitui uma organização

complexa, uma vez que os sujeitos agem em conjunto apenas porque são “capangas”, guarda-costas, empregados de Zoran Zilic, o mandante do crime, como se fossem funcionários de uma empresa, que trabalham para ela, mas não compartilham os mesmos interesses.

No romance policial contemporâneo *O código explosivo*, pode-se dizer que há uma máfia do crime porque Anthony Carroll e Elspeth trabalham como espões da União Soviética na Agência de Mísseis Balísticos do Exército dos Estados Unidos. Todas as ações da dupla são friamente calculadas com o objetivo comum de derrotar os Estados Unidos na corrida espacial e são manipuladas pelo governo do país para o qual trabalham. No entanto, essa estrutura não é frequente nos romances policiais tradicionais ou nos romances policiais contemporâneos, de modo que não será mais discutida neste trabalho.

No romance policial contemporâneo *Uma janela em Copacabana*, por exemplo, a personagem Celeste assassinou todos os integrantes do grupo corrupto (de lavagem de dinheiro) ao qual ela pertencia, sozinha e um a um, e escreveu um dossiê denunciando os envolvidos no crime, que só poderia ser aberto quando ela ou o delegado Espinosa estivessem mortos. Como Espinosa demorou muito para descobrir que ela era a culpada, Celeste roubou todo o dinheiro do grupo, eliminou seus integrantes e fugiu do país para desfrutar da fortuna que adquiriu, ficando livre de qualquer punição, como recompensa por sua inteligência e esperteza. No fim do romance policial, porém, Espinosa promete a si mesmo continuar investigando o caso e reunir pistas que incriminem Celeste para que ela seja presa assim que, sentindo-se segura, voltar ao país.

No romance policial *Hotel Brasil*, de Frei Betto, dona Dinó é a proprietária do hotel e assassina quase todos os hóspedes com o motivo de realizar o ritual da “trioocularidade”, no qual ela comia um dos olhos da vítima para conseguir “ver o que os outros não viam” (Betto, 1999, p.272). Além de esse motivo ser uma crença pessoal da criminosa, não faz sentido que a proprietária de um hotel assassine os próprios hóspedes apenas para comer-lhes os olhos. A não ser que ela tenha montado e instalado o hotel com o propósito

único de realizar tal ritual e não para ter uma fonte de renda a partir de um estabelecimento comercial. Dessa forma, ela não é descoberta pelo detetive e só o leitor reconhece sua identidade criminosa, no fim do enredo, quando é narrada sua última *performance*.

Assim como o detetive, o criminoso também detém um método para realizar sua *performance*. Ele é manipulado a tornar-se o sujeito do fazer a partir de uma motivação e procura ser coerente ao realizar suas ações. Desse modo, torna-se possível ao detetive decompor o percurso traçado pelo criminoso a partir de uma análise racional.

O crime dos loucos só muito raramente será capaz de provocar um romance de grande interesse, pois vem já revestido de um certo determinismo, de uma espécie de automatismo, que limita demais os horizontes da imaginação e os caminhos da aventura, além de ser sempre decepcionante o desfecho a que falta uma explicação ao mesmo tempo particular e comovente pelo que possa revelar de um destino pessoal jogado com a plena consciência do livre arbítrio. (Lins, 1947, p.19)

Caso a motivação para o crime fosse desconhecida do próprio criminoso, ou seja, fosse consequência de um surto psicológico ou outra loucura qualquer, o detetive jamais poderia encontrá-lo. Isso porque, ao realizar a investigação, esse sujeito parte das possíveis causas do crime e da relação da vítima com os suspeitos. Sendo essas inexistentes, a única solução para a identificação do criminoso seria a confissão do assassino.

É por isso que, nos romances policiais, não encontramos crimes comuns, como assassinatos em massa, vítimas escolhidas ao acaso, assassinatos decorrentes da reação da vítima a um assalto, mortes decorrentes de balas perdidas e outros crimes nos quais o intuito do criminoso não é a eliminação de determinado sujeito do meio social ao qual pertence, mas sim o assassinato em si. Ou seja, não há um objeto valor desejado pelo criminoso que poderá ser adquirido após o crime.

Embora essa característica dos crimes tenha se mantido, o perfil dos detetives contemporâneos foi modificado, a começar pelo fato de eles, em sua maioria, não serem profissionais liberais, mas sim funcionários da polícia, investigadores. Em geral, não há um destinator-manipulador para o fazer do detetive e o sujeito é manipulado a realizar a investigação pela obrigação profissional de evitar novos crimes. Dessa forma, os detetives contemporâneos não possuem a competência necessária para realizar a *performance* investigativa e agem como se precisassem conquistar a confiança das pessoas interrogadas para adquirir informações sobre o crime, e não como se fossem autoridades policiais às quais os cidadãos devem explicações. Com isso, eles se precipitam na descoberta da identidade do assassino, movidos pela ânsia de encontrar um culpado, e acusam sujeitos inocentes (como ocorre nos romances policiais *Morte no seminário* e *Hotel Brasil*), apelam para subornos (como faz o detetive Rastreador em *O vingador*) e suplícios (como faz a detetive Dana em *O céu está caindo*).

Isso também ocorre pelo fato de que a investigação deve ser concluída rapidamente por vários motivos: evitar que o criminoso continue realizando sua *performance*, como no romance policial *O colecionador de ossos*, em que o assassino deixava pistas no local do crime sobre o modo como iria realizar o assassinato seguinte; solucionar um enigma a tempo de salvar outra personagem de uma punição injusta, como no romance policial contemporâneo *O código Da Vinci*, em que a detetive e neta da vítima, Sophie Neveu, precisa esclarecer o enigma deixado pelo avô para descobrir um segredo de sua família guardado há muitos anos e para livrar Robert Langdon da prisão, já que ele era o principal suspeito; evitar que uma explosão ocorra, como no romance policial contemporâneo *Código explosivo*, em que Claude Lucas precisa encontrar os plugues roubados do cofre da base onde trabalha, antes que o foguete decole e exploda na área de risco, etc.

Na época em que o romance policial foi criado, no século XIX, o detetive não podia pertencer à polícia, já que a população não confiava nessa instituição e a considerava inábil, sem métodos, excessi-

vamente pragmática, imatura, coercitiva. Além disso, “parte-se da constatação de que só pode executar uma ação quem possuir pré-requisitos para isso, ou seja, de que o fazer exige condições prévias. Só pode realizar uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazer” (Fiorin, 1999). O próprio detetive Dupin, o primeiro da história das narrativas policiais, afirmava que a polícia não conseguia encontrar o culpado por falta de método, quando muito do que é rejeitado como prova por um tribunal é a melhor das evidências para a inteligência (Poe, 2000).

Ao reconhecer que a modalização do fazer é a sobredeterminação de um predicado do fazer por outro, a Semiótica constata que

Pode haver sujeitos coagidos, que devem, mas não querem realizar uma ação; sujeitos que afrontam o sistema (heróis que agem sozinhos), que querem, mas não devem; sujeitos impotentes, que querem e/ou devem, mas não podem e assim por diante. Com a modalização do sujeito, a Semiótica passa a analisar também seu modo de existência: sujeitos virtuais, os que querem e/ou devem fazer, sujeitos atualizados, os que sabem e podem fazer; sujeitos realizados, os que fazem. (Fiorin, 1999)

Com isso, podemos identificar esses tipos de sujeitos nos romances policiais contemporâneos, principalmente na figura do detetive, que deve realizar o fazer investigativo. Por exemplo, no romance policial *Os crimes do mosaico*, o poeta Dante Alighieri é o prior da cidade e, portanto, tem o dever de encontrar o assassino. Quando descobre sua identidade, porém, Dante não pode sancioná-lo negativamente, pois é chantageado e recebe do criminoso os mapas que indicam o caminho para a nova Babilônia. Com isso, o assassino sanciona positivamente o detetive por ter descoberto sua identidade e, ao mesmo tempo, instaura uma manipulação por intimidação para que ele não seja entregue a um destinador-julgador. Dante, portanto, é um “sujeito coagido”, que deve entregar o criminoso a um destinador-julgador, mas não quer fazer isso porque foi recompensado por ele. Por sua vez, a personagem Dana,

do romance policial *O céu está caindo*, caracteriza o “sujeito que afronta o sistema”, já que ela realiza a investigação sozinha, mesmo não tendo a competência necessária para isso. Isso significa que ela quer realizar a investigação, mas não deve – não só porque não pode abandonar seu emprego para iniciar uma investigação, como também porque corre risco de perder a vida fazendo isso.

A chantagem financeira ou suborno em busca de informações sobre o criminoso, a qual jamais era feita pelo famoso detetive Hercule Poirot, também figura em alguns dos romances policiais contemporâneos. Em *O vingador*, a personagem Rastreador paga a um sujeito para obter informações sobre Ricky Colenso, a possível vítima que ainda não foi identificada como desaparecida ou morta. A única ação realizada por Poirot e outros detetives tradicionais e que também é seguida por alguns detetives contemporâneos é o cartão pessoal (de contato), dado pelo detetive às pessoas que interroga, para que elas lhe informem algo, caso mudem de ideia ou se lembrem de algum outro detalhe em relação ao suposto criminoso. Esse plano sempre dá certo, já que os sujeitos interrogados se apiedam da vítima assassinada ou se recordam de algum detalhe importante sobre a cena do crime ou um suspeito, e resolvem contar ao detetive o que lembraram ou descobriram. Mesmo quando a testemunha é assassinada após marcar o encontro com o detetive, mas antes de encontrá-lo – como ocorreu com a secretária Joan Sini, em *O céu está caindo*, o detetive deduz se tratar do mesmo assassino e tem mais um motivo para persegui-lo.

Uma vez que a sociedade pós-moderna não tem mais ídolos, segundo Lipovetsky (2005), os romances policiais contemporâneos não idolatram a figura do detetive, como faziam os tradicionais. No conto policial “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, por exemplo, ninguém via jeito de descobrir o assassino, a não ser Auguste Dupin, o detetive, dotado de uma inteligência extraordinária. Hercule Poirot, por exemplo, não contava com a tecnologia para explorar os indícios encontrados na cena do crime; por sua vez, os detetives dos romances policiais contemporâneos realizam um teste de DNA a partir do sangue encontrado no local do crime,

verificam as impressões digitais no corpo da vítima, rastreiam os suspeitos pelo telefone ou pelo automóvel que utilizam, etc. Até porque esses detetives são funcionários de alguma instituição – geralmente a polícia – que lhes dá suporte, tempo, material e outros subsídios para realizar seu fazer.

Frederick Forsyth, autor do romance policial *O vingador*, também ocupou a lista dos livros mais vendidos no Brasil na década de 1970, com a obra *O dia do Chacal*. Nas duas obras, as personagens centrais, Calvin Dexter (o vingador) e Chacal, do romance policial contemporâneo e do romance policial tradicional, respectivamente, possuem habilidades físicas e intelectuais apuradas que fazem deles criminosos perfeccionistas, ou seja, não deixam um único rastro na cena do crime e custam a ser descobertos e capturados pela polícia ou pelo detetive.

Phyllis Dorothy James, autora de *O farol*, *O enigma de Sally e Morte no seminário*, obteve subsídios para escrever os dezesseis romances policiais que publicou em departamentos de justiça criminal nos quais trabalhou, e foi consagrada pela crítica inglesa como uma das grandes autoras de romances policiais da atualidade. Nota-se em seus romances policiais que ela é leitora de Agatha Christie, uma vez que utiliza os mesmos nomes de Agatha em suas personagens (Arbuthnot, Crampton, Mildred) e seu detetive preferido, Adam Dalgliesh, diz utilizar os mesmos métodos de Hercule Poirot. No entanto, esse detetive não realiza uma *performance* parecida com a de Poirot, pois “vê-se na história diante de fatos consumados e limita-se a observá-los. Alimenta sua argúcia com as pistas deixadas pelos criminosos e as reações dos suspeitos – ou seja, ele tem, sobretudo, um raciocínio dedutivo” (Chagas, 2008).

A própria autora declara, em *O farol*, que suas personagens “só existem no interessante fenômeno psicológico que é a imaginação de um escritor de romances policiais” (James, 2006). Além disso, esse romance policial se assemelha ao romance policial tradicional de Agatha Christie *O caso dos dez negrinhos* em muitos aspectos. A começar pelo cenário. As duas narrativas se passam em ilhas das

quais nenhuma personagem sai ou entra e os donos da ilha dos Negros (Agatha) e de Combe Island (Phyllis) têm o mesmo nome: Sr. Oliver. No romance policial tradicional de Agatha Christie, os hóspedes da ilha dos Negros só poderiam sair da ilha de lancha e com a autorização do caseiro. O assassino, porém, tinha feito a lancha desaparecer, de modo que nenhum dos “negrinhos” tinha como sair de lá. Em *O farol*, os hóspedes só foram proibidos de deixar a ilha após o início da investigação, para que nenhum suspeito deixasse o local do crime. Outro romance policial com a mesma característica, qual seja, a do cenário fixo, e também escrito por Phyllis Dorothy James, é *Morte no seminário*, que tem o Seminário de Santo Anselmo como pano de fundo. Em reportagem da revista *Época*, Luís Antônio Giron (2005, p.109) explica que Phyllis

... é a herdeira da linhagem do romance policial britânico que tem em Arthur Conan Doyle e Agatha Christie seus representantes paradigmáticos. ... Seu segredo é observar o evangelho ortodoxo de seus mestres, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie: um ou muitos cadáveres, enigmas entrelaçados, pistas falsas, um investigador e paisagens e interiores tão charmosos como macabros.

Giulio Leoni, autor de *Os crimes do mosaico*, deixou claro aos leitores que se baseou no romance policial *O código Da Vinci* ao escrever sua obra. *Os crimes do mosaico* foi escrito posteriormente à obra de Dan Brown usando as mesmas táticas de investigação e assassinato que o autor estadunidense, no entanto, seu narrador utiliza uma construção narrativa mais simples. Pode-se dizer que as duas narrativas têm o mesmo desenlace, a mesma temática religiosa (até as condições em que o corpo da vítima foi encontrado são iguais) e que a maior diferença entre elas é o momento em que se passa a história. Giulio Leoni conseguiu obter o mesmo sucesso que Dan Brown, uma vez que seu romance policial teve sete edições vendidas em oito meses na Itália e foi traduzido para mais de vinte línguas, como se fosse *O código Da Vinci* italiano.

Com isso, parece que os dois autores encontraram a fórmula do sucesso dos romances policiais contemporâneos ao tratarem de temas “histórico-míticos”, de “cavaleiros templários”, tendo como pano de fundo um mundo místico-exotérico, consequência, talvez, do individualismo da sociedade contemporânea. Lipovetsky (2005) afirma que a sociedade pós-moderna passa por uma nova fase do individualismo ocidental, por um processo de personalização no qual há um mínimo de constrangimento, de austeridade e coerção e um máximo de escolhas privadas, de desejo, de compreensão. À autonomia é atribuído um novo significado, já que a personalidade íntima se desenvolve livremente, aliada à legitimação do prazer, ao reconhecimento das exigências singulares. Os indivíduos pós-modernos veem-se no direito de ser absolutamente eles mesmos, de aproveitar a vida ao máximo, vivendo o momento atual, conservando-se jovens e sem forjar um novo homem.

Nos romances policiais tradicionais, havia poucas descrições físicas e psicológicas das personagens, uma vez que isso não era importante ao enredo. Dessa forma, o leitor nem sempre conhecia o grau de escolaridade ou o nível social e econômico das personagens. Já nos romances policiais contemporâneos, algumas dessas características são explicitadas, porque se relacionam à forma de realização do crime, ao comportamento dos suspeitos e à forma de investigação do detetive. Em geral, as personagens das narrativas policiais contemporâneas possuem um poder aquisitivo que varia de médio a alto, possuindo bens e propriedades, e são altamente escolarizadas (a maioria com nível superior). Isso faz com que alguns criminosos sejam muito inteligentes, cultos e instruídos e usem essa sabedoria para realizar as *performances* criminosas. Em muitas obras, há referências a personagens que cursaram a mesma universidade, mostrando que pertencem a um grupo intelectualmente elitizado. No romance policial *O enigma do quatro*, por exemplo, a narrativa se passa dentro da Universidade de Princeton e o enigma se dá em torno do estudo de um livro, o *Hypnerotomachia Poliphili*. Os detetives ou grupos de investigação fazem uso corrente de expressões latinas como *causa mortis* (motivo da morte) e *modus ope-*

*randi* (modo de operação) acreditando que esses dois fatores estão relacionados à identidade do assassino, uma vez que o crime deixa marcas de seu autor, como ocorre nas obras de arte.

A assassina Celeste, do romance policial *Uma janela em Copacabana*, é a personagem mais eficiente de todos os romances policiais estudados em virtude de seu alto grau de instrução e de sua inteligência. Celeste falava várias línguas (entre elas, inglês, português, francês e espanhol) e foi “contratada” por seu amante para elaborar e gerenciar um negócio clandestino internacional altamente lucrativo. Usando a inteligência e o poder feminino da sedução, Celeste elaborou um plano individual para eliminar os integrantes do grupo – principalmente seu destinador-manipulador, o amante – e ficar com todo o dinheiro, sem deixar pistas para a polícia. Quando estava prestes a ser descoberta como um *serial killer* de alta periculosidade, Celeste seduziu o delegado Espinosa, responsável pela investigação, e conseguiu ludibriá-lo contando várias histórias falsas. Assim, ela soube usar o conhecimento que tinha em várias áreas, através de diferentes armas, para alcançar seus objetivos e não ser punida, podendo desfrutar de todo o dinheiro que roubou e sair impune dos crimes cometidos, uma vez que a investigação realizada pelo delegado Espinosa não conseguiu detê-la.

Outra personagem que se destaca por sua eficiência é Calvin Dexter, do romance policial contemporâneo *O vingador*. Após vingar o assassinato da filha de maneira discreta e precisa, Calvin foi contratado para vingar o assassinato de um voluntário da Guerra da Bósnia assassinado pelo maior traficante de armas da Iugoslávia. Após servir o exército, Calvin havia cursado faculdade de direito e, por isso, tinha habilidades físicas e intelectuais que o fizeram encontrar rapidamente os criminosos mais procurados pela polícia. Em pouco tempo, Calvin ganhou o epíteto de “vingador”. Outro exemplo de criminoso eficiente é a personagem Jean-Baptiste Chandonne, de *Mosca-varejeira*, que cometeu diversos crimes sem ser punido. Quando finalmente foi encontrado, Jean passou pouco tempo em uma prisão de luxo no Texas, até conseguir

sair e se vingar de sua última vítima, que o tinha colocado atrás das grades.

Nos romances policiais contemporâneos estudados aqui, muitos criminosos são punidos com a morte, que pode se manifestar por um acidente ou outro assassinato, cometido – geralmente – por um sujeito que deseja fazer justiça à morte da primeira vítima. Em *O vingador*, por exemplo, é difícil determinar qual dos sujeitos é o criminoso principal, já que Calvin Dexter, o Vingador, matou Benjamin Madero e Zoran Zilic, que tinham assassinado, respectivamente, sua filha e o jovem voluntário Ricky Colenso. No romance policial *Perseguido*, a garota Leticia assassina o pai, após ele ter matado seu namorado, sua mãe e sua irmã. No romance policial *O céu está caindo*, Roger Hudson assassinou toda a família Winthrop, mas foi punido com a morte porque seu avião particular explodiu no ar quando ele fugia da polícia. Em *O último templário*, o criminoso William Vance derrubou de um penhasco o codificador roubado que o levaria ao tesouro e, em seguida, jogou-se atrás dele, como se sua vida tivesse perdido o sentido após a perda do aparelho, que era seu objeto-valor.

Esses casos em que os criminosos são punidos por mortes acidentais ou por assassinatos realizados por sujeitos que estão vingando a morte da vítima, mostram que o destinador-julgador do fazer do criminoso não é mais o próprio detetive, a polícia ou a Justiça, como ocorria nos romances policiais tradicionais mais vendidos da década de 1970. Os destinadores-julgadores são forças sobrenaturais (justiça divina), no caso dos acidentes, ou outros sujeitos que se revoltam contra a situação e “fazem justiça com as próprias mãos”. Quando não são punidos dessas formas, os criminosos dos romances policiais contemporâneos são salvos pela impunidade criminal da sociedade e pelo contexto criado no próprio enredo, para que esse sujeito realize seu fazer com perfeição, do qual a ausência de testemunhas é um exemplo.

Ao compararmos os enredos dos romances policiais contemporâneos mais vendidos com os enredos dos romances policiais tradicionais, notamos uma inversão na importância do fazer dos

sujeitos, de modo que o crime (o assassinato de uma vítima) tem mais valor que a investigação sobre a identidade do criminoso. Prova disso é que a narrativa contemporânea enfoca muito mais o criminoso e seu fazer do que o detetive, ao passo que a narrativa policial tradicional tem como foco do enredo a *performance* do detetive. Assim, nos romances policiais contemporâneos estudados neste trabalho, é mais difícil o criminoso ser capturado do que o contrário, mesmo quando os detetives descobrem sua identidade e sabem onde encontrá-lo para puni-lo. Geralmente, o sujeito que cometeu o crime já elaborou um “plano B” para quando fosse descoberto, ao passo que a polícia não cogitou a possibilidade de ele fugir, ou seja, elaborou um plano de investigação, mas não um plano de perseguição.

Essa impunidade do criminoso é decorrente da sociedade pós-moderna, caracterizada pela possibilidade de viver sem sentido, valorizando os desejos, os prazeres, sem um moralismo infernal; os criminosos realizam suas *performances* como forma de concretizar seus desejos e a sociedade, o sancionador, não vê essa atitude como incorreta e inadmissível, já que isso é comum na contemporaneidade. Há, nessa sociedade, uma nova forma de controle dos comportamentos, com um mínimo de constrangimento, de austeridade e coerção e um máximo de escolhas privadas, de desejo e de compreensão. Lipovetsky (2005) afirma que, “hoje em dia, as questões cruciais que concernem à vida coletiva têm o mesmo destino dos ‘mais vendidos’ das paradas de sucesso, todas as alturas se dobram, tudo desliza numa indiferença descontrainda” (p.XXII).

Na sociedade contemporânea, a impunidade do crime se faz presente, entre outros motivos, quando a polícia não encontra o criminoso porque o número de casos a serem resolvidos é maior que o número de profissionais para resolvê-los; ou, ainda, porque os criminosos amedrontam os policiais pelo fato de terem mais armamento, ou por ameaças de danos catastróficos à sociedade, ou pela captura de reféns. Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, os detetives demoram tanto para realizar a investigação sobre a identidade do criminoso, já que se envolvem em investi-

gações paralelas, que a impunidade é decorrente da conclusão do enredo, de forma que não há mais espaço para a narração de uma perseguição, por exemplo.

## Mulheres detetives

Nos romances policiais contemporâneos, a presença de mulheres desempenhando o papel do detetive, bem como a forma como conduzem e concluem a investigação, se diferencia dos romances policiais tradicionais. Nestes, a maioria dos detetives era homem: Hercule Poirot, Sherlock Holmes, Auguste Dupin, Phillip Marlowe, Philo Vance, Monsieur Lecoq, entre outros. As únicas mulheres detetives dos romances policiais clássicos eram as personagens de Agatha Christie: a velhinha simpática Miss Marple e Tuppence Beresford, que trabalhava junto com o marido, Tommy Beresford.

Nos romances policiais contemporâneos estudados, há seis mulheres detetives, em um total de 22 sujeitos detetives, ou seja, 27% do total. Preciosa Ramotswe, personagem de Alexander McCall, é quem melhor representa a incorporação das mulheres à profissão, fundando a primeira agência de mulheres detetives, que dá nome ao romance policial: *Agência número 1 de mulheres detetives*.

Annie Cabbot, personagem de *Brincando com fogo*, tem um papel importante no romance policial do qual faz parte, e, assim como Tuppence Beresford, de Agatha, trabalha ao lado de um homem (o inspetor Banks), com quem já se envolvera amorosamente no passado. Nesse romance policial, nota-se o quanto a intriga amorosa entre as personagens atrapalha a ação do detetive, como já previra S. S. Van Dine ao descrever as vinte regras para a escritura de uma narrativa policial. Banks descobre que o criminoso é o atual namorado de Annie, antes de ela concluir sua investigação, mas evita dizer a verdade para não parecer que está enciumado. Com isso, o criminoso continua agindo e sua última vítima é, justamente, o inspetor. Banks é amarrado aos pés de uma mesa em sua casa e o criminoso põe fogo no local. Annie, já descon-

fiada do namorado, vai à casa de Banks e consegue salvá-lo com a ajuda de outra policial. Assim, entende-se o sentido de se realizar a investigação individualmente ou de compartilhar todas as informações quando a investigação for feita em grupo, o que não aconteceu no caso deles.

Outra personagem que se envolve com um membro da equipe de investigação é Amélia Sachs, do romance policial *O colecionador de ossos*. Amélia é uma policial muito competente que foi convidada pelo detetive Lincoln Rhyme a integrar a equipe que procurava o “coleccionador de ossos”. Lincoln era paraplégico desde um acidente em seu último caso e agora estava aposentado, mas ainda trabalhava porque seu cérebro funcionava perfeitamente. Nesse romance policial, Amélia representa as “pernas” do detetive, pois é ela que averigua todas as informações descobertas por ele e vai aos locais do crime em busca de indícios que levem ao criminoso. Com o auxílio de outros policiais, fazem um bom trabalho e encontram o assassino. Trabalhando juntos o tempo todo, acabam se envolvendo emocionalmente. Após o fim da investigação, a polícia pede auxílio a Lincoln para resolver outro caso e ele aceita com a condição de que Amélia seja sua companheira de investigação.

Dana Evans, personagem de *O código explosivo*, é mais uma mulher detetive dos romances policiais contemporâneos. Ao contrário das outras, Dana não é uma detetive profissional, mas sim a repórter principal de um telejornal. Intrigada com as misteriosas mortes dos membros da família Winthrop, cujas notícias foram divulgadas por ela, Dana desconfia de assassinato e resolve encontrar o culpado. A repórter se aventura em uma investigação perigosa sozinha e gasta todo seu tempo e dinheiro com isso. Ela não tinha condições financeiras favoráveis para arcar com os gastos excessivos que cometeu, e havia acabado de adotar uma criança de doze anos, aleijada de guerra, que precisava de cuidados especiais, entre eles sua presença em casa. Por fim, Dana encontra a identidade do assassino, mas quase é morta por ele, sendo salva por seu namorado, que trabalhava no mesmo jornal e estava ciente dos passos da investigação.

Sophie Neveu, personagem do romance policial *O código Da Vinci*, é criptógrafa e investigadora da polícia francesa, e se envolve com a investigação por ser neta da vítima, Jacques Saunière. Quando seu avô foi assassinado, ele deixou no local do crime (Museu do Louvre) um criptograma que precisava ser desvendado por ela, porque estava ligado à história de sua família. Essa história vinha sendo protegida havia séculos e ele gostaria que Sophie descobrisse a verdade após sua morte. Robert Langdon também era amigo da vítima e foi considerado o principal suspeito do assassinato por ter um encontro marcado com Jacques Saunière no mesmo dia. Além disso, a mensagem deixada pela vítima no local do crime, “P. S. Encontre Robert Langdon”, contribuiu para que a polícia suspeitasse de Robert. Sophie e Langdon resolvem se unir para desvendar o criptograma e, conseqüentemente, encontram o verdadeiro assassino de Jacques, livrando Langdon da acusação. Sem a ajuda de Robert Langdon, Sophie Neveu não teria chegado à verdade, uma vez que a emoção de ter perdido o avô sem poder se despedir dele, já que estavam separados havia anos, era mais forte do que o raciocínio lógico e frio necessário para a junção das pistas e a descoberta do assassino. No final do romance policial, Sophie e Langdon assumem o envolvimento amoroso que estavam tendo e marcam uma viagem romântica para que possam “namorar bastante”.

Tess Chaykin, personagem do romance policial *O último templário*, também não é uma detetive profissional, mas sim uma arqueóloga, e inicia a investigação por estar no local do crime, o Museu Metropolitano de Arte, em Nova York, onde homens vestidos de cavaleiros templários e montados a cavalo saquearam um codificador antigo e outros objetos de valor inestimável durante a exposição Relíquias do Vaticano. Tess desempenha o mesmo percurso de Dana Evans: parte em busca do criminoso sozinha, embora a polícia soubesse de seu trabalho, e quando corria risco de vida foi salva pelo inspetor Sean Really, que estava apaixonado por ela e acompanhava seus passos. Tess encontrou o assassino e o codificador roubado, mas o objeto foi derrubado de um penhasco e o criminoso se jogou atrás dele.

A partir desses seis romances policiais contemporâneos, podemos delinear a imagem que esses enunciadores traçam da mulher realizando a *performance* do detetive. No primeiro deles, *Agência número 1 de mulheres detetives*, é a própria detetive quem explicita essa imagem ao realizar sua *performance*, mostrando ao leitor as dificuldades que encontra na profissão e os preconceitos que enfrenta. Preciosa Ramotswe é uma detetive competente e consegue resolver quase todos os mistérios que lhe são entregues, porém, ela lida com casos simples (roubos, desaparecimento de pessoas e objetos, traições amorosas), dos quais o assassinato não faz parte. O assassinato, porém, é uma das características do romance policial e o detetive deve estar preparado para enfrentá-lo. Embora essa narrativa não deixe de ser um romance policial, parece que o autor não considerava Preciosa capaz de resolver um crime dessa gravidade e, por isso, lhe atribuiu apenas casos simples.

No romance policial *Brincando com fogo*, a policial Annie Cabbot tem como função encontrar um assassino que já matou duas pessoas ao incendiar suas casas. Ao contrário de Preciosa, Annie está lidando com assassinatos, mas conta com a ajuda de um homem, o inspetor Banks, para ajudá-la na investigação. Amélia Sachs, personagem de *O colecionador de ossos*, também encara um assassinato e tem o auxílio de toda a equipe de investigação. Na verdade, Amélia é um dos auxiliares do detetive, portanto, tem um papel secundário na equipe, embora indispensável.

Essas narrativas policiais mostram uma variação da figura do detetive, agora também representado por mulheres, mas criam a ideia de que as mulheres não são capazes de lidar com um assassinato sem auxílio masculino. Nos romances policiais tradicionais também havia mulheres realizando a investigação, como a famosa Miss Marple, de Agatha Christie, provando que o detetive não precisava, necessariamente, ser um homem nem contar com o auxílio de um. Miss Marple era uma velhinha simpática e curiosa que se valia de um raciocínio metafórico, por comparação, para encontrar o criminoso e sempre era bem-sucedida. Ao que parece, as detetives dos romances policiais tradicionais eram mais dignas e

autossuficientes, pois dispensavam a ajuda de outros sujeitos. Os romances policiais contemporâneos, por sua vez, possuem características dos romances policiais tradicionais, mas que são exploradas por outra perspectiva, ou seja, apresentam uma visão machista das mulheres detetives.

## 4

# A TIPOLOGIA DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS

*Aquilo que fica para fora do molde é  
o específico, o original, o elemento  
gerador de transformações posteriores.*

Todorov, 1970, p.11

### **As delimitações de um gênero**

Mesmo com todas as diferenças apresentadas pelos romances policiais contemporâneos estudados em relação ao modelo de narrativa policial, essas obras se enquadram no gênero, uma vez que “a obra literária não existe nunca fora do gênero, quer seja um gênero ‘pessoal’, ‘temporal’ ou ‘tradicional’” (idem, p.20). Segundo Fiorin (1990, p.97), “o gênero é um objeto construído por uma abstração generalizante. Os textos são objetos empíricos, representantes impuros deste ou daquele gênero. Tal texto tem tais e tais características de um gênero, mas não tem outras e, assim por diante”. Dessa forma, toda caracterização que não corresponde à delimitação imposta pelo gênero nos levou a concluir que os autores de romances policiais contemporâneos delinearam novas características que, conseqüentemente, ampliaram o gênero policial, embora não che-

guem a descaracterizá-lo. Mesmo porque “é necessário sempre alterar os modelos, para que possam abranger novos fenômenos, descrevendo-os e explicando-os” (Fiorin, 1999).

“As tipologias elaboradas até hoje não são suficientemente finas para apreender os múltiplos tipos de discursos que circulam numa formação social, porque foram estabelecidos com base num único parâmetro” (Fiorin, 1990, p.97). Ou seja, os gêneros discursivos nem sempre dão conta de englobar todos os discursos, uma vez que foram estabelecidos a partir de padrões anteriores, que não correspondem aos discursos contemporâneos. Aliada a isso, a perda do sentido da continuidade histórica, presente na sociedade pós-moderna, pode ter desmotivado os autores dos romances policiais contemporâneos a repetir ou continuar o modelo dos clássicos. Lipovetsky (2005, p.33) explica que, “quando o futuro parece ameaçador e incerto, resta debruçar-se sobre o presente, que não paramos de proteger, arrumar e reciclar, permanecendo em uma juventude sem fim”; por isso, os romances policiais contemporâneos exploram aspectos da contemporaneidade. Figueiredo (2001) afirma:

O retorno atual, por uma literatura que não se assume como direcionada unicamente para os interesses comerciais, a subgêneros de aceitação popular do século XIX – tanto ao romance histórico como ao romance policial – faz parte do movimento mais amplo do progressivo abandono das atitudes reativas, de protesto, surgidas no século passado, mas acirradas com o modernismo, contra a reificação mercantil da obra de arte operada pelo capitalismo. Trata-se, evidentemente, da reapropriação e do deslocamento histórico de antigas estruturas a serviço de uma situação qualitativamente diversa.

A solução híbrida adotada implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate – as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis. Busca-se, então, o romance policial mas tenta-se evitar que toda a sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime.

Os autores contemporâneos optaram por investir na novidade, no presente, no que ainda não foi feito, em vez de repetir as fórmulas e os enredos clássicos dos romances policiais, que se perpetuaram por mais de dois séculos e não mais condizem com os valores e costumes da sociedade pós-moderna. Para Fiorin (1990, p.97),

A constelação tipológica que constitui o gênero é social. Varia, portanto, de época para época. O que numa época era considerado discurso científico pode não ser mais classificado assim. Os critérios de classificação pertencem à natureza da linguagem. Os gêneros são arranjos que dependem de fatores sociais, ou seja, dos efeitos de sentido valorizados num certo domínio por uma dada formação social.

A norma só se torna visível mediante suas transgressões, ou seja, só é conhecida por meio da exceção que a anula. Cada vez que uma obra excepcional atinge um limite, é só a exceção que nos revela a “lei” do que constitui também o insólito e necessário desvio. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Não há um “antes” dos gêneros; estes são unidades que se podem descrever segundo dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata.

Os gêneros funcionam como horizonte de espera para os leitores e modelos de escrita para os autores, ou seja, constituem uma espécie de “dispositivo de sedução, porque facilita[m] o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora” (Figueiredo, 2005, p.34). Os gêneros destacam as características constitutivas da sociedade a que pertencem, enquanto a sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem de modo mais significativo a sua ideologia. Edgar Allan Poe classificava suas narrativas destacando a importância do raciocínio no desenvolvimento da trama e conse-

guia horrorizar o leitor sem detalhar a violência; mesmo porque os crimes, em suas narrativas e nos romances policiais que delas derivaram (tradicionais), eram realizados com o objetivo principal de eliminar o sujeito do meio social em que vivia, sem causar sofrimento à vítima e sem espetacularizar a morte.

#### ○ romance policial tradicional

... se destina a fazer compreender e interpretar um crime como uma espécie de obra de arte. ... o crime é um produto do espírito como a obra de arte. Assim, no assassinio, o criminoso projeta no ato a sua própria personalidade como se ali houvesse deixado uma assinatura. A missão inicial do detetive será, pois, a de determinar, em face das condições e da maneira em que se praticou o crime, qual o tipo psicológico do assassino, e depois procurar entre os possíveis criminosos aquele que corresponda ao tipo imaginado, como o crítico que fosse identificar o autor de uma obra de arte não assinada. (Lins, 1947, p.25)

A ideia de obra de arte, porém, não significa que o corpo da vítima deve ser deixado em um estado extraordinário, horrendo, por exemplo, como ocorre nos romances policiais contemporâneos, mas sim que a forma como o crime foi realizado e a inteligência do criminoso, que se mantém em segredo, são surpreendentes e não ordinárias.

## **A espetacularização da morte nos romances policiais contemporâneos**

Além de o número de assassinatos ser maior nas narrativas policiais contemporâneas, já que sempre há mais de uma vítima, a morte se apresenta aos leitores e aos demais personagens do enredo como um espetáculo. Na sociedade pós-moderna, o processo de personalização endurece as condutas criminosas dos marginalizados, favorece o surgimento de ações bárbaras, estimula a

escalada ao extremo no uso da violência. Por isso, os crimes cometidos nos romances policiais contemporâneos abusam da violência, chamada de criminalidade *hard* (Lipovetsky, 2005), porque decorrente da desproporção entre risco e lucro, entre uma finalidade insignificante e meios extremos, sem projeto, sem ambição, sem imaginação.

O crime *hard* é cometido à luz do dia, no centro da cidade, sem preocupação extrema em manter o anonimato, com uma explicitação total da *performance* criminosa. Por isso, nota-se que os criminosos dos romances policiais contemporâneos conseguem manter o segredo acerca de sua identidade, mesmo quando realizam seus crimes em locais públicos, durante o dia, com armas próprias. O efeito *hard* implica uma violência sem planejamento, sem vontade firme, enfim, uma escalada instantânea até o extremo. A violência entra no ciclo de reabsorção de conteúdos e perde sua substância em uma culminância hiper-realista sem programa e sem ilusão, *hard*, desencantada.

Nesse contexto, os romances policiais contemporâneos apresentam crianças, mulheres e idosos como vítimas de criminosos violentos. Nos romances policiais tradicionais, isso não acontecia, de modo que as vítimas tinham condições físicas de se defender, mas não o faziam porque não tinham a oportunidade e porque isso não era cabível ao enredo. O exemplo mais significativo da manifestação da criminalidade *hard* é *O colecionador de ossos*, no qual o criminoso sequestrou um velho, uma criança e uma mulher e lhes deu o mesmo tratamento dado às outras vítimas, que eram homens e jovens. O velho foi amarrado embaixo de um píer, quando a maré estava para subir; a mulher teve a pele arrancada de partes do corpo e foi amarrada em um porão onde vazava gás; a criança foi abandonada também em um porão junto com cachorros famintos. Além disso, a mulher e a criança eram mãe e filha e o criminoso fez questão de separá-las para que a relação entre elas não atrapalhasse sua *performance*. Outro exemplo é *Gone, baby, gone*, no qual a garota Amanda foi sequestrada pelo próprio tio para livrá-la dos maus-tratos recebidos da mãe. Durante todo o enredo, porém, o

leitor e as outras personagens imaginam que Amanda foi sequestrada por um traficante extremamente perigoso, que queria 200 mil dólares por seu resgate. Assim, só no fim do romance policial descobre-se que o sequestro visava ao bem da garota e não envolvia nenhum criminoso, de modo que a construção da criminalidade *hard* também se manifesta nesse romance policial.

Em uma sociedade em que nada mais espanta ou escandaliza, como a sociedade pós-moderna, os narradores apelam para uma descrição detalhista do cadáver, por mais cruel e violento que tenha sido o crime, sem poupar o leitor do terror, do medo, da náusea. Há casos em que a vítima é degolada e, ao mesmo tempo, tem os olhos arrancados e comidos pelo assassino (*Hotel Brasil*); tem a pele retirada do corpo, restando apenas os ossos (*O colecionador de ossos*); tem o corpo queimado por um incêndio, quando estava inconsciente (*Brincando com fogo*); é afogada em uma fossa lotada e agredida com uma vara (*O vingador*); é dopada até a morte (*Perseguido*); é empurrada de um apartamento no décimo andar (*Uma janela em Copacabana*); é enforcada e tem o corpo pendurado em um farol (*O farol*). Isso sem contar as mortes acidentais causadas por explosões (*O céu está caindo*; *O enigma do quatro*), por quedas de penhascos (*O último templário*), etc.

Esse espetáculo da morte também faz parte da sociedade pós-moderna e, segundo Lipovetsky (2005), ocupa a parte principal do tempo vivido fora da produção moderna, cujo intuito é transformar o *real* em *representação*, ampliar a esfera da alienação e da desapropriação. Como o padronizado e o afetado não têm mais tanta aceitação nessa sociedade, é necessário seduzir e, para isso, as estratégias de sedução foram ampliadas.

No romance policial tradicional isso não ocorria por não ser essa a “graça” do enredo, ou seja, o suspense e o mistério em torno da busca da identidade do criminoso eram mais interessantes do que a descrição do corpo da vítima ou a crueldade do assassinato. O crime não precisava ser horrendo, pois era apenas um programa narrativo de uso, que não tinha um fim em si, em relação a um pro-

grama narrativo de base, em que se encontrava o objeto valor desejado pelo sujeito do fazer criminoso.

## Características dos romances policiais contemporâneos

Os romances policiais contemporâneos carregam tipos de manifestação discursiva, com motivos científicos, religiosos, místicos, que movimentam a narrativa no lugar dos tradicionais assassinatos de motivos e criminosos previsíveis. Nesse tipo de texto tudo parece novo, diferente, ousado, assim como a sociedade moderna, de modo que não é um único crime que desenrola a narrativa, mas sim algum acontecimento que movimenta as personagens, seja ele um segredo a ser descoberto, um código secreto, etc.

Além disso, essas narrativas policiais contemporâneas abordam questões paralelas à tríade vítima, assassino, detetive, como os sentimentos das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, etc. Por isso, o romance policial deve ser lido de uma única vez para que o leitor não perca o “fio da meada” e entenda as relações da “teia” que compõe todo o mistério ao redor do crime. Em *O vingador*, por exemplo, há muitas descrições de momentos da guerra, das amizades feitas durante ela, das fases da vida das personagens, enfim, relatos subjetivos e pessoais que em nada modificam o mistério central em torno do assassinato. E isso ocorre em quase todos os romances policiais contemporâneos, nos quais são narrados os laços afetivos entre as personagens, sejam em relações familiares, entre pessoas de sexo oposto, entre amigos, etc.

Isso mostra um distanciamento considerável entre os romances policiais tradicionais e os contemporâneos. O romance policial teve uma origem nobre, a partir do poeta, contista e ensaísta Edgar Allan Poe, mas também engloba autores de romances policiais tradicionais que escrevem uma “literatura de entretenimento”.

... há no romance policial, como na literatura, os autores de segunda ordem, preocupados principalmente em provocar sensação a qualquer preço e conquistar sucessos fáceis, e os autores conscientes, incapazes de sacrificar a técnica e a dignidade do seu ofício a qualquer *truc* ou vantagem de emergência. Formaram-se assim também uma literatura e uma sub-literatura no mundo fechado do romance policial, e um *thriller* não é a mesma coisa que um bom livro. (Lins, 1947, p.14, grifos do autor)

A seguir, apresentamos um quadro com algumas características que se repetiram em um número considerável de obras e que contribuíram para uma ampliação e uma nova configuração do gênero policial. Na posição vertical estão as características destacadas (conforme a legenda) e, na posição horizontal, os romances policiais contemporâneos que apresentaram tais características.

Romance policial	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
<i>O colecionador de ossos</i>	x	x	x	x	x	x			x		x	x	
<i>Hotel Brasil</i>	x	x	x		x		x	x	x	x			
<i>Código explosivo</i>	x	x	x	x				x					
<i>O céu está caindo</i>	x	x	x	x			x	x			x		
<i>Uma janela em Copacabana</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x			x	
<i>Morte no seminário</i>		x	x	x	x	x	x		x	x			
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	x	x	x					x		x			
<i>O código Da Vinci</i>	x			x	x	x					x	x	x
<i>O vingador</i>	x		x	x	x						x		
<i>Perseguido</i>	x	x	x	x	x	x							
<i>O enigma de Sally</i>	x					x	x			x			
<i>O enigma do quatro</i>	x	x		x	x	x	x						

(continua)

(continuação)

Romance policial	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
<i>Os crimes do mosaico</i>		x	x		x			x					x
<i>A rosa de Alexandria</i>	x	x	x				x				x		
<i>Gone, baby, gone</i>	x	x	x	x	x	x						x	
<i>Mandrake, a Bíblia e a bengala</i>	x	x	x	x	x		x	x	x				
<i>Mosca-varejeira</i>	x	x	x	x		x			x		x		
<i>O farol</i>	x	x		x	x	x	x		x	x			
<i>O último templário</i>	x			x		x	x	x					x
<i>Brincando com fogo</i>	x	x	x	x	x	x		x					
<i>Milênio</i>		x	x		x		x			x			
<i>O homem dos círculos azuis</i>	x	x		x			x						

## Legenda

- A) Envolvimento amoroso entre as personagens (19)  
 B) Cenas explícitas ou sugeridas de sexo (18)  
 C) Formas de violência: aborto, drogas, estupro, sequestro, suborno, prostituição, adultério (16)  
 D) Tecnologia: testes de DNA, impressões digitais, internet (16)  
 E) Referências a outros autores (14)  
 F) Equipe ou dupla de investigação (12)  
 G) Incoerências textuais (12)  
 H) Não punição do criminoso por um destinator-julgador (9)  
 I) Homossexualismo (7)  
 J) Referências a Agatha Christie (6)  
 K) Narrativas paralelas: percurso do detetive e percurso do criminoso (6)  
 L) Relação interdiscursiva ou adaptação ao cinema (4)  
 M) Enigma religioso ou místico como núcleo do enredo (3)

A característica A, “envolvimento amoroso entre as personagens”, se manifesta em quase todos os romances policiais estudados (19). Embora não constitua uma marca exclusiva da literatura contemporânea, ela é inédita nos romances policiais, que não admitiam a intriga amorosa no enredo. O envolvimento amoroso nas narrativas policiais estudadas inclui o detetive ou o criminoso e alguma outra personagem da história, porém, a história de amor não representa a temática da obra.

Ao estudarmos as vinte regras de Van Dine para uma “boa escritura do romance policial”, vimos que “o verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual”. Isso significa que o amor, sendo uma paixão complexa, não deve se manifestar no sujeito detetive ou no sujeito criminoso, enquanto realizam a investigação ou o crime, para não prejudicar a ação lógica desses dois sujeitos. Dominados por esse sentimento, o detetive ou o criminoso podem ser influenciados para agir ou tomar decisões, quando deveriam obedecer a uma ordem racional de ação.

Na prática, o detetive deve se ausentar mais desse sentimento do que o criminoso, pois, uma vez envolvido amorosamente com qualquer personagem da trama, ele não conseguirá manter um raciocínio lógico que o leve à descoberta da identidade do assassino, já que estará dominado por uma paixão. Além disso, o amor pode se dirigir a algum dos suspeitos, que talvez venha a ser descoberto como culpado pelo crime. O criminoso, por sua vez, também não pode realizar suas ações em função do sentimento que tem por determinada personagem. Sendo o amor uma paixão complexa, as paixões simples que a compõem iriam provocar outros crimes. Na realidade, o romance policial é composto por um único crime, de motivo justificável e plausível, e os demais crimes cometidos em decorrência dele são realizados em virtude do passo a passo da investigação. Não seria cabível ao romance policial, por exemplo, um criminoso que ama sua esposa e resolve assassinar por ciúme todos os homens que a cobiçam.

Em alguns dos romances policiais contemporâneos em que o envolvimento amoroso entre as personagens se manifesta, a intriga amorosa prejudica, de fato, a ação dos sujeitos. Quando procuramos delinear o perfil do detetive e do criminoso dos romances policiais contemporâneos neste livro, falamos sobre as “mulheres detetives” e o envolvimento delas com os homens que as auxiliam na investigação nos romances policiais *Brincando com fogo*, *O colecionador de ossos*, *O código explosivo*, *O último templário* e *Agência número 1 de mulheres detetives*. Nesses casos, como já foi explicado, as investigações foram perturbadas pela intriga amorosa. Apenas em *O código Da Vinci* o envolvimento amoroso se concretizou no fim da investigação, quando a detetive Sophie Neveu e seu auxiliar Robert Langdon assumiram o que estavam sentindo um pelo outro, mas a amizade, cumplicidade e confiança entre eles auxiliou-os na investigação porque não tinha sido revelada. Em *O último templário*, por sua vez, a paixão que atingiu Sean Reilly e Tess Chaykin ocorreu justamente pelo fato de cada um deles estar realizando uma investigação paralela ao outro. Tess é arqueóloga e está interessada em encontrar o tesouro escondido pelos cavaleiros templários; Reilly é agente do FBI e tenta impedir Tess de se arriscar nessa investigação perigosa, a fim de não atrapalhar o trabalho da polícia. Como não consegue impedi-la, Reilly se vê obrigado a segui-la e a ajudá-la na investigação, o que fez com que os dois se aproximassem cada vez mais, por conta dos perigos pelos quais passam juntos.

A segunda característica de nosso quadro – “cenas explícitas ou sugeridas de sexo” (B) – relaciona-se diretamente à característica A. Nota-se, a partir do quadro, que apenas *Morte no seminário*, *Os crimes do mosaico* e *Milênio* apresentam a característica B, mas não a A, ou seja, nessas três obras são descritas cenas de sexo entre as personagens sem que haja uma relação amorosa entre elas. No romance policial *O código Da Vinci*, há a descrição de um rito religioso que se assemelha a uma orgia. Esse ritual foi realizado por Jacques Saunière e visto por Sophie Neveu, sua neta, quando ainda era criança. Por tratar-se de uma cerimônia religiosa, não consideramos tal cena como de sexo explícito.

A característica C, “formas de violência”, também é mais explicitada no romance policial contemporâneo do que vinha sendo nos romances policiais tradicionais. A violência explorada nas obras de nosso *corpus* é despropositual e aleatória, ou seja, não se relaciona diretamente ao crime central e não decorre de uma provocação, ou seja, não tem fundamento.

A característica D, “tecnologia”, é tipicamente contemporânea, mesmo porque os efeitos da globalização foram sentidos mais fortemente pela sociedade do século XXI. Com isso, os detetives contemporâneos podem fazer testes de DNA a partir de fios de cabelo encontrados no local do crime, de roupas usadas pelos suspeitos, de vestígios de sangue deixados no corpo da vítima ou no local do crime, utilizar telefones celulares ou *walkie-talkies* quando trabalham em equipes, arquivar as informações obtidas tanto sobre os suspeitos quanto sobre a vítima em computadores ou *laptops*, pesquisar a vida dos suspeitos na internet, rastrear o carro dos suspeitos com equipamentos adequados. O criminoso, por sua vez, pode utilizar armas com silenciadores, afastando assim a possibilidade de haver testemunhas, utilizar luvas especiais que não deixam impressões digitais, saber como desarmar alarmes de residências, rastrear o carro de suas vítimas.

A característica F, “equipe ou dupla de investigação”, também é inovadora para o romance policial. O detetive do romance policial tradicional realizava sua *performance* sozinho, já que era o único sujeito do enredo capaz de encontrar a identidade do criminoso e porque tinha uma inteligência extraordinária, que o capacitava a seguir um raciocínio lógico. Nas equipes de investigação dos romances policiais contemporâneos, por sua vez, todos os integrantes têm capacidade de encontrar o criminoso, mas resolvem se unir para acelerar esse processo. Assim, não há disputa de poder ou de inteligência entre eles, e cada um realiza uma parte da investigação.

As equipes ou duplas de investigação aparecem em doze dos romances policiais contemporâneos estudados, o que corresponde a 55% do *corpus*. Essa é uma das características, entre as apresentadas

neste trabalho, que melhor define o romance policial contemporâneo, por predominar em um número considerável de obras e não ter sido explorada nos romances policiais tradicionais.

A característica G, “incoerências textuais”, aparece nos romances policiais de forma quase inédita. Em geral, os romances policiais tradicionais preocupavam-se, e muito, com a verossimilhança em seus enredos e a narrativa praticamente não apresentava incoerências. Tanto é que Agatha Christie matou o detetive Hercule Poirot apenas no último romance policial que escreveu, *Cai o pano*, mantendo a coerência textual entre todas as obras que Poirot protagonizou. Conan Doyle, por outro lado, obedecendo ao pedido dos fãs, foi obrigado a inventar uma longa história para ressuscitar Sherlock Holmes, já que ele não poderia simplesmente voltar a investigar os crimes após a morte. Já nos romances policiais contemporâneos, muitos elementos constituintes da narrativa estão desconexos e não há explicações que os justifiquem. Essa característica pode ser decorrente da aproximação entre os romances policiais contemporâneos (ou a narrativa contemporânea, de modo geral) e as novelas televisivas.

As características E e J apresentam, respectivamente, os romances policiais contemporâneos que fazem referências a outros autores de romances policiais e as obras que citam, de forma direta ou indireta, a “dama do crime”, Agatha Christie. Optamos por diferenciar as “referências a Agatha Christie” das “referências a outros autores” porque os demais autores citados não são, exclusivamente, autores de romances policiais, como Jane Austen, Virginia Woolf, Thomas Stearns Eliot, etc.

Com isso, os romances policiais contemporâneos que citam narrativas policiais demonstram que seus autores foram leitores de outros textos desse tipo, o que implica certa preocupação com a maneira de se escrever um romance policial. Aqueles que se espelharam em Agatha Christie aproximam-se mais do modelo de romance policial tradicional e os demais se identificam com autores contemporâneos.

A característica H, “não punição do criminoso por um destinatador-julgador”, era quase nula nos romances policiais tradicionais. A função do detetive era encontrar o criminoso e entregá-lo a outro sujeito, em geral a polícia, que iria puni-lo da forma adequada. Quando isso não ocorre em uma narrativa policial, a função do detetive perde o sentido, já que o objetivo da descoberta da identidade do criminoso era a punição e, conseqüentemente, o restabelecimento da ordem social. Se o criminoso não é punido, ele não é sancionado negativamente pela sociedade e pode continuar a realizar outros crimes.

Na maioria dos romances policiais em que o criminoso não foi punido há, no mínimo, dois motivos para que isso ocorra: ou o criminoso foi encontrado, mas conseguiu fugir antes de ser preso; ou o detetive não quis persegui-lo.

A característica I, “homossexualismo”, pode ser englobada e relacionada à literatura contemporânea. Esse assunto, assim como o “envolvimento amoroso entre as personagens” e o “sexo explícito e descompromissado”, embora não seja novo, não era explorado nos romances policiais tradicionais. Uma vez que as narrativas policiais tradicionais fechavam o enredo ao redor da investigação, não havia espaço para esse tipo de questionamento. Já nos romances policiais contemporâneos, a investigação ocorre independente de seu entorno, ou seja, as demais personagens, além do detetive e do criminoso, têm suas vidas descritas e exploradas pelo enunciador do texto, talvez até para distrair o leitor e sair daquele núcleo sólido da investigação.

A manifestação do homossexualismo nos romances policiais contemporâneos não mantém qualquer relação com o crime ou a investigação, ou seja, não atinge o criminoso ou o detetive. Ela se manifesta nas personagens secundárias, algumas vezes em suspeitos do crime, mas não é abordada de forma preconceituosa ou pejorativa, apenas faz parte do enredo por fazer parte da sociedade contemporânea, na qual a história se passa.

A característica K, “narrativas paralelas”, apesar de aparecer em poucos romances policiais contemporâneos (6), é totalmente

inovadora e singular nesse tipo de texto. Nos romances policiais tradicionais, o detetive realizava seu percurso narrativo paralelamente ao criminoso e eles só se cruzavam no último programa narrativo, a sanção, no qual o detetive descobria a identidade do criminoso e o sancionava negativamente. Dessa forma, o leitor só ficava sabendo como o criminoso tinha agido após o detetive relatar às demais personagens o percurso do criminoso.

Já nos romances policiais contemporâneos estudados, os percursos narrativos do detetive e do criminoso são explicitados ao leitor simultaneamente; nos romances do tipo *thriller*, quais sejam, *O colecionador de ossos*, *Mosca-varejeira* e *O vingador*, esses percursos são realizados simultaneamente, de modo que o detetive sabe que o criminoso está agindo e o criminoso sabe que o detetive está perseguindo-o. Muitas vezes, o criminoso modifica seu rumo para despistar o detetive ou ameaça um dos integrantes da equipe de investigação a fim de amedrontar os demais. Em outros dois romances policiais que apresentam essa característica, *A rosa de Alexandria* e *O céu está caindo*, somente o criminoso sabe que está sendo procurado, ao passo que o detetive não consegue acompanhar sua *performance*, ou seja, para o detetive não se trata de uma perseguição, mas sim de uma investigação; para o criminoso, porém, trata-se de uma fuga. Em *O código Da Vinci*, porém, o criminoso é apresentado ao leitor, pelo narrador, desde o segundo capítulo, o qual descreve o início da fuga desse sujeito. A partir de um criptograma deixado pela vítima, a dupla que realiza a investigação busca desvendar esse enigma e não se preocupa com a identidade do assassino. Este, por sua vez, também está em busca do mesmo segredo religioso e persegue a dupla à distância, acompanhando a investigação.

A característica L, “enigma religioso ou místico como núcleo do enredo”, é a única que definiu uma das categorias temáticas em que dividimos os romances policiais contemporâneos, qual seja, “misticismo e religiosidade”. As três obras que apresentam essa característica têm como pano de fundo do enredo uma temática religiosa, seja ela ligada à história de Jesus Cristo e Maria Mada-

lena, à história dos cavaleiros templários ou a qualquer outro segredo religioso.

A última característica (M) apresenta os romances policiais contemporâneos que foram adaptados ao cinema por meio de uma reprodução fiel do romance policial ou por uma relação interdiscursiva. Essa é a característica menos importante de nosso quadro, em virtude do pequeno número de romances policiais que a manifestam, mas também é mais comum nas obras contemporâneas do que nos romances policiais tradicionais. Dentre os quatro romances policiais contemporâneos que apresentam a característica M, *O colecionador de ossos* e *O código Da Vinci* foram transformados em filmes, que levaram o mesmo nome do romance policial e contribuíram para aumentar a venda dos livros. O romance policial *Gone, baby, gone* inspirou o filme *Medo da verdade*, de Ben Affleck, lançado um ano após o romance policial figurar na lista dos mais vendidos. Enfim, o romance policial *Uma janela em Copacabana* apresenta uma relação interdiscursiva com dois filmes: *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, o qual foi lançado em 1954, anos antes do romance policial, e que apresenta uma proximidade com uma das micronarrativas do enredo; e *Tropa de elite*, do brasileiro José Padilha, que tem a mesma temática do romance policial: a denúncia de corrupção na polícia brasileira.

Assim, as características que compõem os romances policiais contemporâneos estão relacionadas tanto a aspectos da contemporaneidade quanto a explicações desse tipo de texto, ou seja, modificações efetivas no gênero policial. Dessa forma, fica difícil separar as características típicas da contemporaneidade daquelas que inovaram a narrativa policial, mesmo porque nenhuma delas obteve unanimidade entre os livros estudados. De um lado, a exploração da tecnologia, o sexo explícito, o homossexualismo, as diferentes formas de violência, a impunidade do crime e o enigma religioso como núcleo do enredo são temáticas recorrentes na sociedade (e na literatura) contemporânea, portanto, não poderiam ter se manifestado nos romances policiais tradicionais. De outro, a história de

amor entre as personagens, as equipes de investigação, as narrativas paralelas, a intertextualidade e a transformação de romances policiais em filmes não são temas contemporâneos, mas não foram explorados em romances policiais tradicionais.

Independente de definir os motivos para tais transformações ou as influências que os autores tiveram, sabemos que o romance policial contemporâneo apresenta uma nova configuração discursiva porque explora aspectos que não vinham sendo apresentados nesse tipo de texto.

### ***O homem dos círculos azuis***

*O homem dos círculos azuis* é um romance policial contemporâneo que não se enquadrou em nenhuma das categorias temáticas que definimos, portanto, ele foi estudado separadamente. Escrito pela autora francesa Fred Vargas, trata-se de um romance policial aparentemente atípico, mas que toma forma de uma narrativa policial com o desenrolar dos acontecimentos. Augustin Louis Le Nermord, o criminoso, desenhava círculos com giz azul pelas ruas de Paris em volta de sucatas e lixos encontrados na rua. Após três meses de ação, ele começou a despertar a atenção da imprensa e da polícia e chegou a ser flagrado (de costas) por Mathilde Forestier, uma famosa oceanógrafa. No dia seguinte, Augustin iniciou sua série de crimes assassinando Clémence Valmont, uma senhora idosa, a fim de roubar sua identidade. Enterrou o corpo de Clémence no quintal de sua casa de campo, vestiu-se como ela e foi pedir emprego de faxineira no apartamento de Mathilde, que recebeu a mulher sem desconfiança e permitiu que ela morasse lá em troca do trabalho realizado. Todas as noites, Clémence (Augustin) saía para desenhar seus círculos alegando estar indo a encontros amorosos.

Quando Augustin Louis Le Nermord, o criminoso, percebeu que Mathilde Forestier havia parado de segui-lo, assassinou outra

vítima e colocou-a dentro do círculo: Madeleine Châtelain. Com isso, o detetive Adamsberg, do quinto *arrondissement* parisiense, precisou aprimorar a investigação e encontrar o assassino, já que a brincadeira tinha passado dos limites. Alguns dias depois, um homem foi assassinado e colocado em um dos círculos e na outra semana foi a vez de Delphine Le Nermord, ex-esposa de Augustin. No caso de Delphine, havia um caderno de endereço na bolsa da vítima e uma fotografia dela com um homem, o amante. Adamsberg entrou em contato com o ex-marido da vítima, Augustin Louis Le Nermord, que negou ter cometido os crimes, mas assumiu a autoria dos círculos. Após a investigação, Adamsberg descobriu que Augustin era o assassino e prendeu-o por ter assassinado a ex-esposa e as outras vítimas. Com a morte de Delphine Le Nermord, Augustin conseguiria receber a herança deixada por ela; com a morte das outras vítimas, ele conseguiria disfarçar o assassinato principal.

Essa narrativa se assemelha em muitos aspectos aos romances policiais tradicionais, especialmente os de Agatha Christie. Trata-se de uma história curta, cujo foco do enredo é a investigação, de modo que nenhum outro aspecto tem importância ao enredo. O inspetor Adamsberg, que trabalha na polícia, embora não seja um detetive particular, tem um método de investigação muito parecido com o de Hercule Poirot, personagem principal de Agatha Christie. Ele não descarta nenhuma hipótese, por mais absurda que pareça, e revela ser dono de um “faro” para o crime, conquistado após muitos anos de profissão.

O criminoso, por sua vez, é um sujeito normal que resolveu assassinar a mulher para receber sua herança, ou seja, agiu por motivos pessoais. Ele organizou um plano de ação para não ser descoberto e agiu de acordo com o que tinha programado. Como nos romances policiais tradicionais, o leitor acompanha o percurso do detetive (a investigação), primeiramente, e só quando esse sujeito conclui a investigação é que ele passa a conhecer o percurso do criminoso (o assassinato). Adamsberg era o detetive principal dessa narrativa e contava com o apoio de outros policiais, entre eles seu companheiro Danglard. Danglard era tão leal a Adamsberg quanto

Watson a Sherlock Holmes. Assim, esse romance policial se destaca por se manter muito próximo ao modelo de narrativa policial tradicional.

## **O distanciamento dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais**

Os gêneros discursivos, definidos por Bakhtin (1997), são compostos por três níveis: o temático, o estrutural e o estilístico. Ao compararmos obras pertencentes ao mesmo gênero, mas de épocas distintas, notamos que o nível estrutural é menos suscetível a alterações. Nas narrativas policiais, é no nível estrutural que se encontra a tríade clássica do romance policial: vítima, criminoso (crime) e detetive (investigação). Todos os romances policiais contemporâneos estudados apresentam essa estrutura clássica. No entanto, os outros dois níveis, o temático e o estilístico, sofreram alterações significativas.

Uma das maneiras que encontramos para explicitar o distanciamento não uniforme dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais e, conseqüentemente, ao modelo proposto por Edgar Allan Poe, foi o agrupamento dessas obras em categorias temáticas.

A primeira categoria temática foi intitulada “misticismo e religiosidade” e engloba três romances policiais contemporâneos. O distanciamento que essas narrativas apresentam em relação aos romances policiais tradicionais é muito grande e notável, além de ser uniforme nos romances policiais do grupo. Em uma primeira leitura, podemos pensar que tais obras não se constituem como romances policiais, já que os elementos religiosos e místicos do enredo ganham mais espaço do que a própria investigação em busca da identidade do criminoso. No entanto, esses livros mantêm o núcleo do romance policial, qual seja, um crime e uma investigação decorrente dele. A investigação realizada no enredo também serve

para desvendar algum segredo religioso que foi suscitado a partir do crime central.

Na segunda categoria temática, a das “temáticas sociais”, esse distanciamento não é uniforme entre os romances policiais, porém, uma vez que esse grupo engloba obras de mesma autoria, podemos definir esse distanciamento, em parte, pelos autores. Para o estudo dos romances policiais do segundo grupo, faremos uma descrição detalhada do distanciamento a partir dos autores, já que, nas outras duas categorias temáticas, os romances policiais seguem uma uniformidade.

As três obras de Phyllis D. James aqui estudadas – *Morte no seminário*, *O enigma de Sally* e *O farol* –, se aproximam, e muito, dos romances policiais tradicionais de Agatha Christie. A própria James afirma ser leitora de Agatha e utiliza, inclusive, nomes de personagens da autora de romances policiais tradicionais. No entanto, a diferença entre elas é que James reveste sutilmente a investigação e o crime com fortes críticas sociais. Por exemplo, *O enigma de Sally*, obra de estreia da autora, “inclui uma história social sobre o preconceito e as diferenças sociais na sociedade britânica do início dos anos 60” (Giron, 2005, p.109), mas aparenta ser a simples história do assassinato de uma criada. Embora Agatha Christie também mantivesse traços de crítica social em seus romances policiais, essa não era sua principal preocupação, de modo que o desenlace do crime e da investigação ganhava muito mais espaço no enredo do que outras questões paralelas.

As obras do autor brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza aproximam-se em muitos aspectos dos romances policiais tradicionais, mas também incluem em seus curtos enredos uma crítica aos sistemas públicos brasileiros, uma vez que o Brasil é o cenário de seus romances policiais. Em *Uma janela em Copacabana*, critica-se a corrupção dentro da polícia do Rio de Janeiro, enquanto *Perseguido* denuncia a falta de fiscalização dos serviços prestados pelos médicos no Sistema Único de Saúde (SUS). Nessas duas obras, a crítica social serve de pano de fundo e o autor ainda se preocupa com

uma boa construção de argumentos tanto para o crime quanto para a investigação, como faz Phyllis Dorothy James.

*A rosa de Alexandria e Milênio*, romances policiais de Manuel Vázquez Montalbán, não apenas se distanciam muito do modelo tradicional como também fazem questão de deixar isso claro aos leitores, antes mesmo de o romance policial ter início. Em *Milênio*, por exemplo, o criminoso é um detetive e a polícia o está perseguindo, pois ele cometeu o crime diante de doze testemunhas. Enquanto foge, o detetive Pepe Carvalho dá a volta ao mundo e o narrador descreve a culinária e a cultura que Pepe experimenta e vivencia nos diferentes países visitados, deixando de relatar o passo a passo da perseguição policial. O mesmo ocorre no outro romance policial desse mesmo autor, que também apresenta muito mais receitas culinárias do que elementos característicos de um romance policial.

As outras duas obras de autores brasileiros que fazem parte desse grupo – *Hotel Brasil*, de Frei Betto, e *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, de Rubem Fonseca – fogem bastante do padrão de romance policial. Na primeira delas, três grandes princípios do romance policial são quebrados: primeiro, o assassino só é descoberto no último parágrafo do romance policial – o que geralmente ocorre na metade do livro, para que a outra metade descreva a investigação; segundo, somente o leitor sabe quem é o assassino – nem o detetive nem as outras personagens fazem essa descoberta; e, terceiro, essa descoberta é feita por meio de uma confissão – de modo que descarta qualquer investigação. No entanto, essa obra ainda é considerada romance policial porque existe um crime central e, embora a investigação não seja bem-sucedida, ela faz parte do enredo.

Já no romance policial de Rubem Fonseca, *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, a grande particularidade da obra é o fato de o sujeito que realiza a investigação ser um advogado e não um detetive. Além disso, como também ocorre no romance policial *Agência número 1 de mulheres detetives*, enquadrado na mesma categoria temática, não há um crime central no enredo, mas sim diversos casos para-

lelos e desconexos, incluindo roubos, sequestros, desaparecimento de pessoas e objetos, traições, etc. Com isso, o enredo não gira em torno de um assassinato, mas sim de diversas investigações menores realizadas pelo detetive, o que também não era característico dos romances policiais tradicionais.

O romance policial *O enigma do quatro*, de Ian Caldwell, se mantém próximo do modelo de romance policial tradicional. O livro apresenta a disputa, travada entre jovens universitários e pesquisadores, pelo estudo de um livro misterioso, o *Hypnerotomachia Poliphili*. Os assassinatos são decorrentes dessa competição e realizados por motivações pessoais. O que diferencia essa obra dos romances policiais tradicionais é o perfil do detetive, já que a investigação é realizada por quatro amigos que não eram detetives profissionais e nunca haviam trabalhado em uma investigação. No entanto, eles são bem-sucedidos e conseguem encontrar o criminoso. O assassino foi punido com a morte por um incêndio causado por ele mesmo, cujo objetivo era matar as outras pessoas que estavam na sala.

Por fim, o último romance policial desse grupo, *O céu está caindo*, de Sidney Sheldon, apresenta um crime central, envolvendo todos os integrantes de uma família, investigado por uma repórter e não por um detetive profissional. Esse romance policial se distancia do modelo tradicional não apenas por apresentar um detetive descharacterizado, mas também pelas inúmeras incoerências textuais apresentadas, salvando o desfecho do romance policial e a vida da investigadora com soluções *ex machina*.

Por sua vez, a terceira categoria temática, dos *thrillers*, se distancia pouco do modelo tradicional, mesmo porque o *thriller* é um tipo de romance policial que já existia e que se caracteriza como um romance policial de perseguição, não de investigação. Embora apresentem características quase inéditas ao romance policial, como a formação de equipes de investigação, esses romances policiais não perdem as características fundadoras do gênero; eles apenas as adaptam a narrativas mais complexas e recheadas de elementos tecnológicos e modernos.

Assim, analisando as três categorias temáticas mais detalhadamente, como faremos a seguir, veremos o quanto e de que forma esses grupos trabalham com as temáticas contemporâneas a partir de uma estrutura tradicional de romance policial.

## Misticismo e religiosidade

No primeiro grupo dos romances policiais contemporâneos, (1) *misticismo e religiosidade*, há um ou mais assassinatos, mas também é considerado crime o fato de uma instituição religiosa esconder a verdade da humanidade. Fazem parte desse grupo três romances policiais de nosso corpus: *O código Da Vinci*, de Dan Brown; *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni; e *O último templário*, de Raymond Khoury.

Nos romances policiais contemporâneos desse grupo, o segredo que prevalece na narrativa não é apenas acerca da identidade do criminoso, mas envolve alguma questão mística ou religiosa que deve ser descoberta pelo detetive para que ele possa “salvar” a humanidade da mentira contada por uma instituição religiosa há séculos. De modo geral, o que ocorre nessas narrativas, respectivamente, é a busca de uma informação religiosa sobre a vida de Jesus Cristo e Maria Madalena, decisiva para a vida das outras personagens e para a sociedade de modo geral; a descoberta e exploração de uma nova terra, repleta de ouro, que pode mudar a história da humanidade; e a busca de um tesouro templário, que continha um diário de Jesus Cristo contando sua verdadeira história, desconhecida da sociedade, e que pode modificar a fé dos cristãos na religião católica.

O romance policial *O código Da Vinci*, de Dan Brown, conhecido em quase todo o mundo e consagrado como o livro mais vendido no Brasil em 2004, é o exemplo mais característico desse grupo. O assassinato de Jacques Saunière, um estudioso que apreciava e conhecia a fundo a obra de Leonardo da Vinci, foi realizado dentro do Museu do Louvre. Jacques pertencia ao grupo religioso conhecido como Priorado de Sião, que detinha um segredo sobre a

verdadeira história de Jesus Cristo e Maria Madalena, escondida da humanidade pela Igreja havia séculos. Ele era o último membro vivo do Priorado e a Igreja decidiu assassiná-lo temendo que Jacques pudesse revelar a verdade.

Robert Langdon era professor universitário e amigo de Jacques Saunière, com quem tinha um encontro marcado para o dia do crime. Robert foi acusado do assassinato pela polícia francesa em virtude de uma mensagem deixada pela vítima no local do crime, a qual dizia “P. S. Encontre Robert Langdon”. Sophie Neveu era uma criptógrafa da polícia francesa e neta da vítima, que resolveu ajudar Robert Langdon a fugir da polícia acreditando que ele não era o culpado. Em troca, Sophie queria informações sobre seu avô, de quem estava afastada havia dez anos. Ao longo da investigação realizada pelo casal, outros mistérios relacionados à vítima e ao Priorado de Sião vão sendo desvendados. A descoberta da identidade do criminoso surgiu como consequência das buscas realizadas e também ajudou na revelação da verdade, já que foi possível associar os motivos do crime com seu autor. Sophie Neveu e Robert Langdon descobriram que ela era descendente de uma das poucas famílias merovíngias sobreviventes, portanto, pertencia à linhagem de Jesus Cristo e Maria Madalena. Além disso, o Santo Graal ainda estava enterrado, como um tesouro. Após essa descoberta, eles optaram por não revelar a verdade à humanidade, uma vez que o avô de Sophie e seus pais tinham morrido por causa disso.

*Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni, assemelha-se em muitos aspectos ao antecessor *O código Da Vinci*, com a diferença de que seus membros pertencem ao grupo Terceiro Céu e não ao Priorado de Sião, como na obra de Dan Brown. A história se passa no século XIII, no ano 1300, e o grande segredo do enredo é a descoberta de uma nova Babilônia, repleta de ouro, e dos mapas que levavam a ela, que também continham a rota dos ventos. Ambrogio Giotto, o mosaicista mais famoso e competente de Florença, foi assassinado pelo aventureiro Veniero Marin porque queria retratar através de um mosaico a nova terra descoberta pelo grupo Terceiro Céu. Ve-

niero não queria que ninguém soubesse da existência daquela terra até que pudesse explorá-la sozinho. Teofilo Sproviere, o boticário, foi assassinado por Veniero porque guardava os mapas que levavam à nova terra e sabia de seu segredo: Veniero contava com o apoio da rica herdeira de um rei – a dançarina Antília – para a exploração da nova Babilônia.

Dante Alighieri, o poeta e prior da cidade de Florença, foi encarregado de encontrar o assassino para que a paz fosse reinstaurada na cidade. Quando encontrou o culpado pelos crimes, Veniero Marin, Dante recebeu uma proposta dele: esconderia sua identidade e permitiria que ele fugisse da cidade em troca dos mapas que indicavam o caminho para a nova Babilônia. Dante aceitou a proposta e deu a Veniero o prazo de uma hora para fugir de Florença e levar Antília consigo, já que ela também conhecia aquele segredo. Assim que o casal fugiu, Dante se arrependeu do que tinha feito e resolveu ir atrás deles, porém, não precisou puni-los, já que o navio em que fugiam pegou fogo e explodiu. Dante queimou os mapas que tinha ganhado de Veniero e resolveu esquecer toda a história, mantendo a descoberta da terra em segredo.

Nesse romance policial, o detetive foi sancionado positivamente pelo próprio criminoso, após ter conseguido concluir a investigação. Embora Dante não tenha sido o responsável pela punição de Veniero, conseguiu restabelecer a paz na cidade, pois o criminoso saiu de cena. Dessa forma, pode-se inferir que a exploração da “nova Babilônia” foi uma ideia sedutora para Dante Alighieri, porém, não foi concretizada, pois ele se arrependeu de ter tomado aquela decisão.

Enfim, o romance policial contemporâneo *O último templário*, de Raymond Khoury, tem como tema a disputa de poder e de ideologias entre a Igreja Católica e a “Ordem dos Templários”, que tentava desmascarar uma mentira contada pela Igreja há séculos sobre a história de Jesus Cristo. A narrativa tem início com o ataque de quatro homens, montados a cavalo, ao Museu Metropolitano de Arte, no qual eles atiraram aleatoriamente nos visitantes, deceparam um dos guardas e roubaram um codificador do século XVI,

além de outros objetos antigos, com o qual iriam decodificar um mapa que levaria ao tesouro enterrado pelos templários milhares de anos atrás.

Tess Chaykin, uma arqueóloga do Instituto Manoukian, estava no local nesse dia e ao ver as vestimentas dos cavaleiros, ouvir a frase “*Veritas vos liberabit*” pronunciada por um deles durante o ataque e pesquisar a utilidade do codificador, descobriu que se tratava de uma alusão aos cavaleiros templários e se interessou pelo objeto, pelo mapa e, principalmente, pelo tesouro templário. Ela lembrou-se de um professor universitário, Willian Vance, com quem tinha trabalhado, que era especialista nos cavaleiros templários, e deu início à investigação para saber quais tinham sido as causas daquele ataque.

No decorrer da investigação, tornou-se mais importante descobrir qual era o tesouro enterrado, onde estava e o que ele revelava sobre a Igreja do que encontrar os culpados pelo crime. O tumulto causado pelos cavaleiros no Museu Metropolitano de Arte não tinha o propósito de assassinar os visitantes do museu, mas sim de roubar o codificador e, com ele, ler um documento importante, que os levaria ao tesouro. As vítimas só foram mortas ou se feriram no tumulto porque estavam no museu naquele momento, não porque tivessem qualquer relação com os templários ou com a Igreja.

Nesses romances policiais pertencentes à categoria temática “misticismo e religiosidade”, observamos que tanto o crime não é a questão mais importante do enredo, que os criminosos não são punidos por um destinador-julgador, embora tenham sua identidade descoberta e o detetive saiba onde os encontrar. Nas três obras, quem realizou a investigação estava tão intrigado com o segredo religioso ou místico que pretendia descobrir, decorrente do crime, que o fato de haver um criminoso e, no mínimo, uma vítima assassinada tornou-se secundário; ou, então, o crime tinha sido cometido apenas para despertar a atenção de alguém, para desencadear uma investigação sobre outro segredo que não a identidade do criminoso. Das características dos romances policiais contemporâneos, o enigma

místico ou religioso como núcleo do enredo é a que marca e, portanto, se repete nos romances policiais desse grupo e se manifesta em um código a ser descoberto, uma frase secreta ou sequência numérica que precisam ser lidas, um tesouro templário, etc.

Um romance policial que, no contexto deste trabalho, poderia ser encaixado na categoria temática misticismo e religiosidade, é o famoso *O nome da rosa*, de Umberto Eco, lançado em 1980. No prefácio da obra, o narrador explica que “o livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV” (Eco, 1983, p.11). Esse romance policial também se tornou um *best-seller*, ocupando o primeiro lugar na lista dos livros mais vendidos no Brasil em 1984 (Cortina, 2006), e foi reproduzido no cinema em 1986, o que contribuiu ainda mais para a divulgação da história.

Nessa narrativa, frei Guilherme (William) de Baskerville desempenha o papel de detetive após ser manipulado, pelo abade Abbone, para resolver “uma coisa nesta abadia, que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós [Guilherme]. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir” (Eco, 1983, p.45). Assim como Auguste Dupin e Sherlock Holmes, Guilherme de Baskerville é dotado de capacidades extraordinárias e é escolhido por ser o único do enredo que pode encontrar o assassino. O nome de Guilherme de Baskerville faz referência ao romance policial *O cão dos Baskerville*, no qual Sherlock Holmes é o protagonista. Embora seja um religioso, Guilherme não acredita que o crime tenha sido cometido por uma força sobrenatural e resolve procurar um culpado humano. Após iniciar sua investigação, novos crimes ocorrem no mosteiro e Guilherme junta as informações de cada um deles para chegar ao assassino.

A primeira vítima de uma série misteriosa de crimes é o monge Adelmo de Otranto. Ao longo da investigação, Guilherme descobre que todo o conteúdo da biblioteca do mosteiro era precioso, secreto e, portanto, protegido pela Igreja cristã da Idade Média, que não consentia sua divulgação. Guilherme pede autorização

para visitar a biblioteca em busca de indícios do assassino, mas não é autorizado pelo bibliotecário Jorge, o que aumenta ainda mais sua desconfiança.

Com a morte de mais quatro monges, a missão do detetive Guilherme de encontrar a identidade do assassino deve ser executada com mais rapidez para evitar outros crimes. Ao mesmo tempo, Guilherme passa a querer encontrar um livro proibido. Ele desconfiava que as vítimas estavam lendo esse livro em virtude de manchas pretas nas mãos e na língua dos cadáveres. Umberto Eco faz uma paródia de sua própria obra, atribuída (no enredo) a Aristóteles, que não seria aceita pela Igreja por tratar de questões proibidas por ela.

O narrador desse romance policial é Adso de Melk, escrivão e discípulo de Guilherme de Baskerville. Adso acompanha a investigação de perto e registra todas as descobertas em um manuscrito, o qual se tornou o livro *O nome da rosa*, conferindo um caráter de realidade à obra. Ao final da narrativa, Adso de Melk afirma que ainda há muitos enigmas a serem desvendados, uma vez que “nem todas as verdades são para todos os ouvidos” (Eco, 1983, p.54). Dessa forma, Adso respeita o pedido feito a Guilherme de que ocultasse a verdade caso necessário. Nesse manuscrito, Adso de Melk fala diretamente com seu leitor, o qual chama de “paciente”, “curioso”, mostrando que seu relato foi escrito com o principal intuito de divulgar as descobertas feitas por ele e Guilherme sobre uma abadia medieval, da qual não dá referências espaciais claras.

A relação entre o romance policial *O nome da rosa* e os romances policiais contemporâneos desse primeiro grupo é o tema místico e religioso que serve de pano de fundo ao enredo. Tudo o que ocorre na obra de Umberto Eco gira em torno da biblioteca da abadia, que detinha o maior tesouro da Igreja cristã. Esse conhecimento não podia ser compartilhado e, por isso, aqueles que tentaram acessá-lo foram assassinados. O criminoso envenenou os livros proibidos e aqueles que os leram foram punidos com a morte, instaurando-se um contrato do tipo “se for curioso, morrerá”, ou melhor, se desafiar o poder do mosteiro (da Igreja), receberá a punição devida.

Como o veneno tinha sido distribuído em pequenas doses, as vítimas foram envenenadas à medida que leram o livro, ou seja, os sujeitos que foram mais audaciosos e leram mais páginas, morreram mais rapidamente. Dessa forma, o criminoso não precisava presenciar a morte de suas vítimas, o que dificultou ainda mais a ação do detetive, já que não havia um local do crime (onde o criminoso estivesse presente) nem testemunhas. Jorge, o bibliotecário, era cego e fez uso do artifício do envenenamento também por não poder verificar quem tinha lido o livro ou não. Para chegar à resolução do enigma, por sua vez, Guilherme partiu das causas da morte e, paralelamente, dos possíveis envolvidos com ela, que eram muitos. Ele desconfiou de envenenamento ao constatar que as pontas dos dedos e da língua de todas as vítimas estavam pretas.

Uma vez que *O nome da rosa* foi escrito anteriormente aos romances policiais contemporâneos desse primeiro grupo, pode-se inferir que os autores seguintes inspiraram-se nessa obra – e nas obras anteriores – para elaborar seus enredos, como se a obra de Umberto Eco fosse um dos motes para a criação dos romances policiais de cunho místico e religioso. Embora não possamos afirmar, com certeza, que esse foi o primeiro romance policial a tratar dessa temática, pode-se sugerir que ele influenciou os autores contemporâneos devido ao sucesso alcançado. A obra de Umberto Eco não só apresenta as características dos romances policiais tradicionais como também já incorpora, no século XX, o místico e o religioso na narrativa policial.

## Temáticas sociais

Nos romances policiais contemporâneos que apresentam em seus enredos “temáticas sociais” (tipo 2), o assassinato não é a questão mais importante do enredo e, portanto, perde espaço para o desenvolvimento de questões sociopolíticas, tais como: a corrupção na polícia do Rio de Janeiro (Brasil), a disputa de poder em empresas de grande porte, a falta de ética de alguns médicos do Sis-

tema Único de Saúde, a hipocrisia de uma instituição religiosa falida, a impunidade dos funcionários de altos cargos públicos, o desprestígio da profissão detetive, as disputas no mundo acadêmico, etc. Além disso, as características mais marcantes desse grupo são as cenas de sexo e as formas de violência, representadas por aborto, drogas, estupro, sequestro, suborno, prostituição, etc.

Fazem parte deste grupo (2) doze romances policiais contemporâneos: *Uma janela em Copacabana*; *Perseguido*; *O céu está caindo*; *Hotel Brasil*; *Morte no seminário*; *O enigma de Sally*; *O farol*; *A rosa de Alexandria*; *Mandrake, a Bíblia e a bengala*; *Agência número 1 de mulheres detetives*; *Milênio*; *O enigma do quatro*.

O romance policial *Uma janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, é um exemplo característico desse grupo, já que nele o autor tem por objetivo retratar a realidade corrupta da polícia do Rio de Janeiro e os crimes centrais são apenas consequência de um dos fortes esquemas de corrupção e lavagem de dinheiro entre os policiais. Um grupo de policiais corruptos elaborou um esquema de roubos de automóveis para vender os carros aos verdadeiros donos ou vender suas peças a outros compradores. Quando o negócio conquistou grandes dimensões e os lucros tornaram-se exorbitantes, Celeste, amante de um dos policiais, resolveu eliminar cada um dos integrantes do grupo para ficar com todo o dinheiro. Quando percebeu que as suspeitas recaíam sobre ela, convenceu o delegado Espinosa, responsável pela investigação, de que estava sendo ameaçada de morte. Seduzido pela beleza e simpatia de Celeste, o delegado continuou a investigação descartando a possibilidade de ela ser a culpada. Um dia, Celeste atirou uma de suas vítimas pela janela do prédio e foi vista pela vizinha da frente, Serena Rodes. Imaginando que seria denunciada, Celeste avisou o delegado que o assassino tinha confundido-a com a moça atirada pela janela. Em seguida, Celeste assassinou Serena e fugiu do país deixando uma carta para Espinosa. Assim, o delegado descobriu, através da confissão, que ela era a assassina, mas não podia prendê-la, pois Celeste tinha fugido e ele não sabia mais onde a encontrar.

Embora esse romance policial tenha um criminoso realizando seu fazer e um detetive manipulado a partir da *performance* criminosa, as questões paralelas ao crime ocupam a maior parte do enredo, que narra muito mais a ação dos policiais corruptos nas delegacias de polícia do Rio de Janeiro do que a ação do delegado Espinosa na busca pela identidade do criminoso. No fim da história, Espinosa faz uma conclusão sobre sua profissão, que reflete o que os leitores também devem ter pensado: a honestidade não é bem-vinda na polícia do Rio de Janeiro e os policiais honestos sofrem para conseguir praticá-la. Ou seja, é a corrupção que governa a delegacia e os policiais corruptos são cúmplices uns dos outros. Talvez para reforçar essa ideia, o narrador desse romance policial não permite que o delegado Espinosa tenha sucesso na investigação, pois, assim, ele teria meios de combater a corrupção na polícia – denunciando um forte esquema de lavagem de dinheiro envolvendo policiais – e os demais policiais se sentiriam amedrontados, sabendo que ainda há delegados lutando pela honestidade. A ideia que essa narrativa passa é a de que não adianta lutar contra a corrupção e que aqueles que tentarem fazer isso serão rapidamente “engolidos” pelos corruptos.

O romance policial *Perseguido*, também de Luiz Alfredo Garcia-Roza, retrata a falta de ética de alguns médicos do serviço público de saúde e a cumplicidade dos demais funcionários. O dr. Nesse trabalha no Hospital Psiquiátrico Universitário e um de seus pacientes, Jonas, conhece e apaixona-se por uma de suas filhas, Letícia. Jonas passa a visitá-la e provoca encontros aparentemente ocasionais; o casal se envolve amorosamente e chega a passar um fim de semana junto. Nesse fim de semana, o dr. Nesse aciona o delegado Espinosa, da 12ª Delegacia de Polícia, acusando Jonas de sequestro. O delegado não lhe dá atenção, pois o médico não possui nenhuma prova de que a filha desapareceu contrariada.

Temendo o futuro da filha ao lado de um “louco”, Nesse resolve agir por conta própria e simula surtos psiquiátricos de Jonas durante suas consultas. Com isso, ele dopa o paciente até o estado de coma, com o auxílio dos enfermeiros que trabalham com ele.

Letícia desconfia dos problemas de Jonas e trava uma guerra contra o pai, pedindo para ser internada junto com o amado. Por uma mudança de comportamento dentro de casa e pela atitude de repressão ao envolvimento de Letícia e Jonas, Nesse é abandonado pela esposa e pelas filhas, Letícia e Roberta, e vai morar sozinho em um apartamento alugado. Nesse acaba matando a filha Roberta, ao forçá-la a fazer um aborto em uma clínica clandestina quando ela conta estar grávida. A situação piora e a ex-mulher de Nesse mostra-se desconfiada de suas atitudes, além de afastá-lo cada vez mais da filha Letícia. Para evitar que a ex-mulher descubra sua identidade criminosa, o médico marca um encontro com ela em praça pública e a assassina com um tiro na cabeça. Letícia, a única sobrevivente, passa a investigar a vida do pai, vasculha seu apartamento e descobre que ele é um assassino. O delegado Espinosa é acionado novamente por Nesse após a morte de Roberta e da ex-mulher, mas realiza a investigação tendo como principal suspeito Jonas, acusado pelo dr. Nesse. Letícia, por sua vez, decide fazer justiça à morte da mãe e da irmã e vai ao encontro do pai em sua clínica particular. Usando a arma encontrada no apartamento dele, Letícia dispara um tiro à queima-roupa no rosto do pai. Por fim, ela conta ao delegado o que havia descoberto, mas não confessa o crime; Espinosa conclui que ela fez justiça aos crimes cometidos pelo pai e não pune a garota pela ausência de provas.

O hospital universitário onde o dr. Nesse trabalhava serviu de local para o primeiro crime realizado por ele, já que lá internou Jonas e Letícia e retirou os instrumentos (remédios, seringas) necessários à realização dos outros crimes. Pelo fato de o dr. Nesse trabalhar em um hospital público e ter assassinado toda a família em função de um de seus pacientes, o autor parece querer demonstrar o absurdo que pode ocorrer no serviço público, onde alguns dos funcionários abusam de sua autonomia profissional e da ausência de fiscalização. Isso porque sabem que dificilmente serão demitidos e que podem utilizar tanto o espaço de trabalho quanto alguns de seus instrumentos e colegas para outros fins, sem ser descobertos ou denunciados. Tanto isso é verdade que o dr. Nesse

simulou o surto de Jonas durante a consulta e fez com que os enfermeiros do local o ajudassem a sedá-lo, ou seja, por conta de sua autoridade como médico, obteve a cumplicidade dos enfermeiros, que deveriam obedecer-lhe, mesmo que desconfiassem da situação. Sendo assim, nenhum outro funcionário do hospital preocupou-se com a veracidade da situação, nem denunciou o médico. Embora o delegado Espinosa não tenha conseguido punir o médico, isso foi feito pela filha, Letícia, a única sobrevivente da família e que, de certa forma, foi também responsável pela descoberta de sua identidade criminosa. Essa atitude do delegado Espinosa também demonstra a ineficiência da polícia, uma vez que o delegado não foi capaz de impedir o dr. Nesse de assassinar um paciente, a ex-mulher e uma das filhas. Se o médico não tivesse sido sancionado por Letícia, ela se tornaria sua próxima vítima.

Uma vez que o delegado Espinosa era um funcionário do serviço público, nos dois romances policiais de Luiz Alfredo Garcia-Roza, o autor parece querer demonstrar que as condições de trabalho e o preparo desse sujeito não são suficientes nem adequados para desvendar os crimes.

O romance policial *O céu está caindo*, de Sidney Sheldon, mescla ficção e realidade, apresentando lugares e personagens reais – como a cidade secreta de Krasnoyarsk-26 (Rússia) – que contracenam com criações do autor – como a ingênua repórter Dana Evans. Dana inicia a investigação com o intuito de encontrar o autor dos misteriosos crimes cujas vítimas eram os membros da família Winthrop, mas a narrativa se desvia desse núcleo para enfatizar os abusos de poder por parte dos governantes russos, que têm livre arbítrio para matar e não serem punidos. Taylor Winthrop, personagem central do romance policial, contrabandeava plutônio enquanto era embaixador da União Soviética. Quando descobriu essa façanha, seu sócio, Rogers Hudson, resolveu assassinar toda a família Winthrop por vingança. No fim da investigação de Dana, o avião de Rogers explodiu no ar matando ele e seus comparsas.

Nesse romance policial, as incoerências textuais prejudicam a verossimilhança da narrativa, na qual tudo acontece misteriosa-

mente e sem explicações reais. Nos romances policiais, geralmente, o mistério se dá sobre a identidade do assassino e não sobre o modo como aconteceu a investigação, o qual deve ser esclarecido pelo detetive no desfecho da obra. *O céu está caindo* apresenta diversas soluções *ex machina*, ou seja, os fatos mais improváveis acontecem e de maneira surpreendente, sem explicações internas. Dana Evans, por exemplo, agrediu um policial na rua para se proteger de Rogers Hudson e sua “turma”; em vez de contar ao policial que estava sendo perseguida por um grupo de criminosos, ela preferiu ser presa e, depois, ser libertada com o pagamento da fiança. Sendo assim, o enredo foca muito mais a ação dos criminosos, que detinham o poder por ocuparem altos cargos públicos e dominam o enredo e controlam a ação da detetive, do que a investigação de Dana, que não tinha o saber-fazer de um detetive profissional.

O romance policial *Hotel Brasil*, de Frei Betto, encobre a investigação sobre a identidade do assassino com temas polêmicos como a violência, o uso e o tráfico de drogas ilícitas, a marginalização dos miseráveis, a situação da infância carente, a prostituição, o homossexualismo, entre outros. A história se passa em um hotel, chamado Hotel Brasil, que tenta caracterizar o país através de seus hóspedes: um professor malsucedido, uma cafetina, um transformista, um vendedor de pedras preciosas roubadas. Esse romance policial apresenta a visão que o autor tem do país, abordando ações ilegais, que caracterizam o Brasil por um lado decadente. Já no primeiro capítulo, o narrador traça um retrato de cada personagem e a história continua nesse mesmo estilo após os crimes, ou seja, um capítulo para cada interrogado.

Dona Dinó, a proprietária do hotel, assassina seus hóspedes a fim de realizar o “ritual da triocularidade”, ou seja, ela comia um dos olhos da vítima para “enxergar o que os outros não viam”; o outro olho era dado ao seu gato, Osíris. O delegado Olinto Del Bosco ficou encarregado de encontrar o criminoso, mas não teve condições para isso e acabou se dispersando da investigação em função de outros casos: o roubo e a venda de pedras preciosas por um dos hóspedes; a menina criminosa que liderou a fuga do refor-

matório e foi acolhida por outro hóspede. Uma vez que a imprensa local exigia uma solução para os crimes, Olinto apontou o faxineiro do hotel, Jorge Maldonado, como culpado pelos crimes porque ele tinha um irmão criminoso e morava no hotel, ou seja, estava no local do crime. Após a prisão de Jorge, porém, outro hóspede do hotel é assassinado, descartando a hipótese apresentada por Olinto. A história se encerra nesse momento, de modo que apenas os leitores descubrem que dona Dinó era a assassina porque seu último crime foi narrado. Jorge Maldonado é solto e a história se encerra sem que o delegado encontre o assassino.

O enredo de *Morte no seminário*, de Phyllis Dorothy James, se passa no Seminário de Santo Anselmo e gira em torno da hipocrisia dessa instituição religiosa, que insiste em deixar o seminário ativado mesmo sabendo que ele é “pequeno, elitista e distante” (James, 2002). O local foi fundado por Agnes Arbuthnot, financiado pela Igreja Anglicana e era dirigido pelo padre Sebastian. George Gregory, o professor de grego do seminário, era pai de Rafael Arbuthnot, o verdadeiro herdeiro do Seminário Santo Anselmo. Os padres, porém, queriam desativar o seminário porque pensavam que Rafael não era filho legítimo de Clara Arbuthnot e se consideravam os verdadeiros herdeiros. Margaret Munroe, a enfermeira do seminário, sabia a verdade e foi assassinada por Gregory por conta disso; ele não queria que os padres descobrissem que Rafael era o herdeiro, pois temia que quisessem se vingar do garoto. O detetive Adam Dalgliesh, da Scotland Yard, foi acionado assim que ocorreu o primeiro crime: Ronald Treeves fora assassinado e sua morte contribuía para a decisão de fechar o seminário. Não conseguindo progredir na investigação enquanto outras mortes ocorriam, Adam obteve ajuda de dois auxiliares, Kate Miskin e Piers Tarrant. Quando o arqui-diácono Crampton foi assassinado, Adam e sua equipe encontraram, na lavanderia, um manto que estava desaparecido e, por meio de testes de DNA, descobriram que ele tinha fios de cabelo de George Gregory. Em um diário escrito por Margareth, a mais antiga funcionária do seminário, Adam descobriu o grande segredo: a mãe de Rafael tinha se

casado com Gregory pouco antes de falecer, de modo que o garoto era herdeiro legítimo. No fim da investigação, Gregory é preso após uma luta corporal com Adam.

Nesse romance policial, os crimes ocorrem para proteger Rafael Arbuthnot de uma possível revolta por parte dos padres de Santo Anselmo, que se consideravam os herdeiros do seminário. Enquanto os padres brigam entre si para decidir se mantêm o seminário funcionando ou não, o professor de grego, George Gregory, assassina as pessoas que poderiam revelar a verdade a fim de proteger seu filho, Rafael. Embora a existência do seminário já tivesse perdido o sentido proposto em sua fundação, alguns padres queriam vê-lo funcionando para manter o *status* da Igreja, ou seja, para não assumir que a instituição não tinha conseguido cumprir seu papel e deveria decretar falência.

Embora aborde um tema aparentemente religioso, esse romance policial não foi enquadrado no primeiro grupo, “misticismo e religiosidade”, porque o mote do enredo é a hipocrisia dos religiosos e a disputa por uma herança, tanto que a história poderia se passar em qualquer outra instituição, como uma empresa ou uma escola. O segredo desse enredo não é religioso, mas sim familiar, e só foi ocultado para não prejudicar o herdeiro do seminário.

*O enigma de Sally*, também de Phyllis Dorothy James, conta a história de Sally Jupp: uma mãe solteira, com pouca instrução, que foi trabalhar na casa da família Maxie a fim de proporcionar um ambiente familiar a seu bebê e conseguir uma renda para sustentá-lo. Sally era encarregada da limpeza e despertava ciúmes na outra empregada e nas mulheres da casa, porque era muito esperta e bonita. Stephen Maxie, filho de Simon, apaixonou-se por Sally e pediu-a em casamento. A moça, porém, foi assassinada no dia seguinte. O inspetor Adam Dalgliesh ficou encarregado de encontrar o assassino de Sally, mas acabou envolvendo-se emocionalmente com a família Maxie, de modo que não conseguia pensar de forma racional. Nesse ínterim, Simon Maxie faleceu e sua esposa, Eleanor Maxie, acabou confessando que tinha estrangulado Sally após uma discussão sobre o casamento dela com Stephen. Sally disse que só

se casaria por interesse e que teria logo um filho com ele para que fosse herdeiro dos Maxie. Por fim, Adam prendeu Eleanor por homicídio culposo.

Nesse romance policial, a autora enfoca o clã Maxie, que vive de aparência e se incomoda com a esperteza de uma criada jovem e atraente. No enredo, a busca da identidade do criminoso não é o mais importante, portanto, Adam Dalglish se envolve com a família emocionalmente – chega a ficar hospedado na casa – a ponto de não ter coragem de apontar um culpado. Enquanto detetive profissional, ele deveria cumprir sua função e encontrar o assassino, em vez de esperar uma confissão, que estabelece um anticlímax à narrativa, uma vez que dispensa toda a investigação. A confissão de Eleanor Maxie, por sua vez, só ocorreu após a morte de seu marido (a qual não tem qualquer relação com o assassinato de Sally), uma vez que ele zelava pela aparência da família tradicional e não suportaria saber a verdade. Percebe-se que o incômodo causado por Sally na família resultou em sua morte, já que ela parecia atrapalhar a paz do clã.

Em *O farol*, o terceiro (em nosso *corpus*) de Phyllis Dorothy James, a primeira vítima é um escritor de *best-sellers*, Nathan Oliver, que vai passar férias na ilha Combe com a filha Miranda e o revisor de seu livro, Dennis Tremlett. Logo no início da estada, Nathan descobriu que sua filha tinha um caso com Dennis ao flagrar os dois tendo uma relação sexual no quarto dela. No dia seguinte, o cadáver do escritor foi encontrado no farol. Preocupados com a reputação da ilha, os dirigentes acionaram o detetive Adam Dalglish, da polícia de Londres, para encontrar o criminoso no prazo máximo de três meses. Alguns dias depois, já iniciada a investigação, o padre Boyde foi encontrado morto na capela. Adam, por sua vez, começou a se sentir mal e descobriu que estava contaminado por uma grave doença, a SARS (Síndrome Respiratória Aguda Grave). Seus auxiliares, os policiais Kate Miskin e Benton-Smith ficaram encarregados de prosseguir a investigação. Mesmo hospitalizado, Adam ainda pensava no crime e, juntando os indícios levantados durante a investigação, concluiu que o garoto

Dan Padgett, que trabalhava na ilha desde criança, era filho de Nathan Oliver e que o padre Boyde era o único que sabia a verdade. Ele contou isso a Kate e, junto com Benton, ela conseguiu prender Dan.

Esse romance policial se assemelha a *Morte no seminário*, da mesma autora, pelo fato de a história ter um cenário fixo e abordar o tema da hipocrisia sobre determinadas instituições. No primeiro caso, trata-se de uma instituição religiosa e nessa narrativa trata-se de um refúgio, uma espécie de “resort para ricos estressados” (Chagas, 2006), que precisa manter sua reputação. A busca da identidade do criminoso no romance policial *O farol* é realizada, principalmente, para que o crime seja resolvido antes de eclodir na imprensa, prejudicando a tradicional fama da ilha, e para que novos assassinatos não ocorram. Um romance policial que se assemelha ainda mais a esse é *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, no qual a história também se passa em uma ilha de onde as personagens não podem sair ou entrar.

*A rosa de Alexandria*, de Manuel Vázquez Montalbán, tem como protagonista o detetive particular Pepe Carvalho, cuja missão é descobrir a identidade do assassino de Encarnación, prima de sua secretária. O corpo da vítima tinha sido encontrado em Barcelona, mas ninguém – nem mesmo seu marido Luis Miguel – sabia o que ela estava fazendo lá. Um amigo da família de Encarnación, Narcís Pons Puig, que já sabia quem era o assassino e como tinha ocorrido o crime, convenceu-os a procurar Pepe porque queria ver como o detetive iria realizar a investigação. Ao longo da investigação, Carvalho descobriu que Luis Miguel ia se casar com outra mulher, com quem tinha um filho de dez anos, e que Encarnación mantinha um caso com Ginés Larios, amigo de Narcís. Ela costumava se encontrar com Ginés em um chalé em Barcelona. No local, Carvalho encontrou a polícia e Narcís, que assumiu ser o dono do chalé e emprestá-lo ao amigo Ginés. Ginés assumiu o crime e Narcís foi preso como cúmplice do adultério, mas pagou sua fiança.

Nesse romance policial, Narcís solicitou o trabalho de Carvalho, mesmo já sabendo como tinha ocorrido o crime, porque

queria conhecer o método de investigação do detetive. A família da vítima, por sua vez, só concordou com a investigação porque conhecia a competência de Carvalho. Nesse caso, entretanto, Carvalho não foi eficiente, pois, quando encontrou o assassino, este já estava sendo preso pela polícia. Durante as viagens que fez pelo mundo em busca de pistas e suspeitos, Carvalho aproveitou para conhecer os pontos turísticos e a gastronomia dos outros países, como se estivesse se distraindo em uma viagem de férias. Com isso, todo o trabalho de investigação realizado por ele tornou-se dispensável, porque suas descobertas já tinham sido realizadas pela polícia. O foco do enredo nesse romance policial não é a investigação acerca da identidade do criminoso, mas sim a causa do assassinato da vítima, o adultério, e suas consequências.

O romance policial *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, de Rubem Fonseca, assemelha-se mais a uma coletânea de contos do que a um romance policial. Nele, o advogado Mandrake realiza algumas investigações a partir dos casos que considera mais relevantes e que serão mais bem pagos. O caso central no enredo é o assassinato de Eunice Valverde. Ela trabalhava na Biblioteca Nacional e foi assassinada após o desaparecimento de uma das “Bíblias da Mogúncia” – uma obra-prima com poucos exemplares. Seu corpo foi encontrado no quarto de Carlos Waise, a quem uma das clientes de Mandrake, Karin Altolaguirre, estava procurando. Karin havia procurado Mandrake para que ele encontrasse seu amigo Carlos e, a partir daí, o advogado encontrou o corpo de Eunice. Carlos também havia procurado Mandrake, pois era namorado de Eunice e assumiu ter roubado a Bíblia para que eles viajassem com o dinheiro. No fim da investigação, Mandrake descobriu que o pai de Karin tinha matado o anão para roubar-lhe a Bíblia. Em uma troca de tiros, o velho foi baleado e morreu.

Encerrado o caso da Bíblia, é descrito o caso da bengala em outra narrativa. Mandrake estava saindo com uma mulher casada, Mariza Frota, e, quando o marido dela foi assassinado, a bengala do advogado foi encontrada no local do crime. A empregada de Mariza, porém, contou a Mandrake que esta tinha pago um traficante para

matar seu marido e a empregada para roubar a bengala de Mandrake. Esse é o único romance policial de nosso *corpus* no qual a vítima é assassinada por uma terceira pessoa, ou seja, o criminoso não é exatamente quem desejava assassinar a vítima; ele foi contratado e não tem nenhuma relação direta e pessoal com a motivação para o crime. Essa situação só ocorre no segundo caso, o da bengala.

Nessa narrativa, o enredo se divide em apenas duas grandes partes, tendo cada uma delas pequenas divisões, nas quais o autor explora a violência e as temáticas contemporâneas, e parece preocupar-se mais em refletir sobre a ética dos advogados, as “condessas de identidade duvidosa” e os indivíduos dispostos a matar para alcançar seus objetivos, do que com a investigação realizada pelo advogado Mandrake sobre o roubo da Bíblia da Mogúncia.

O fato de Mandrake aceitar casos de diversas naturezas – roubos, assassinatos, desaparecimentos – aproxima-o da detetive Preciosa Ramotswe, do romance policial *Agência número 1 de mulheres detetives*. Ao contrário de Mandrake, Preciosa é uma detetive profissional que trabalha de forma autônoma. Ela também aceitava casos de diversas naturezas porque estava no início da carreira e queria conquistar fama na cidade em que vivia. Mandrake, por sua vez, não é um detetive profissional, mas sim um advogado e só aceita casos em que será bem remunerado.

No romance policial *Agência número 1 de mulheres detetives*, de Alexander McCall, o tema central do enredo é o trabalho da detetive Preciosa Ramotswe, que atua em Botsuana, na África, onde a história se passa. Preciosa recebeu uma herança de seu pai, que tinha comprado muitas cabeças de gado quando se aposentou do trabalho de minerador, e resolveu abrir a primeira agência de mulheres detetives do país. Aos poucos, foi recebendo clientes e aceitando casos de diversas naturezas: um marido desaparecido, que tinha sido engolido por um crocodilo; um pai preocupado com os casos amorosos da filha; uma mulher suspeitando de traição do marido; um homem que se fez passar por pai de uma garota, apenas para comer e beber em sua casa; um garoto que foi sequestrado para trabalhar no pasto. O principal caso de sua carreira foi esse último, do garoto

Thobiso, pois Preciosa conseguiu encontrar a família que o tinha sequestrado e levou-o de volta ao pai.

Apesar de esse romance policial ter sido classificado no grupo “temáticas sociais”, trata-se de um romance policial *sui generis*, no qual há curtos relatos de investigações realizadas pela srta. Ramotswe, que trabalha como detetive contratada, mas não há um crime central, um assassinato. Muitas vezes, os relatos são de histórias banais, mas que têm o intuito de descrever os hábitos dos povos africanos e, principalmente, do trabalho do pai da detetive, Obed Ramotswe, que era minerador. O narrador quer mostrar o quanto os africanos se orgulham de sua terra, de sua origem, desprezando os americanos. A discussão em torno do trabalho de Preciosa mostra-a como alguém marginal, que não tem uma profissão bem remunerada e, muitas vezes, não era paga porque o cliente não ficava satisfeito com a descoberta feita por ela – como no caso da esposa que suspeitava de traição e se negou a pagar a detetive quando constatou a verdade.

*Milênio*, outra obra de Manuel Vázquez Montalbán, também é um romance policial atípico. Nele, o detetive Pepe Carvalho é o criminoso e seu percurso consiste em uma fuga, não em uma investigação. Pepe assassinou um famoso sociólogo diante de 12 testemunhas e resolveu aproveitar seus últimos dias de vida dando a volta ao mundo. Nessa viagem, ele levou seu companheiro de trabalho, Jordi Biscuter, e juntos conheceram a gastronomia, a política e a cultura de inúmeros países. Durante a viagem, mudavam de identidade conforme suspeitavam de perseguição. A secretária de Carvalho, Charo, avisava-o quando alguém notava sua ausência. Quando Carvalho voltou para casa, porém, a polícia o aguardava e ele foi preso por crime inafiançável. Biscuter, por sua vez, desfrutou de sua liberdade embarcando em outra viagem, rumo a Marte, uma vez que não estava envolvido com o crime.

Como o próprio autor declara, o enredo de *Milênio* é um giro gastronômico e cultural pelos países por onde Pepe Carvalho passa em fuga. Trata-se de uma miscelânea de micronarrativas, aparentemente desconexas, nas quais Carvalho e Biscuter discutem a hipotese

crisia social assumindo identidades conforme a cultura do local onde estão, agindo sempre de acordo com o que as pessoas esperam deles. Assim, conseguem ser bem recebidos nos países que visitam, conquistam a confiança das pessoas e, ao mesmo tempo, se protegem da perseguição policial. Embora a perseguição seja manifestada poucas vezes, por conta de seu fracasso, Carvalho lembra Biscuter (e o leitor) que está em fuga nos momentos em que eles parecem curtir a viagem e relaxar: “Não somos turistas, Biscuter, mas viajantes, e se temos corrido mais que o necessário é porque nos perseguem ou porque meu dinheiro não é suficiente para uma viagem absolutamente livre e infinita. ... Sou o responsável por essa fuga” (Montalbán, 2007, p.275). No fim da volta ao mundo, Carvalho, desconsolado, conclui que, após uma “escandalizada inspeção pelo mundo”, a prisão é o “único lugar a seu alcance” (Montalbán, 2007, p.669).

Enfim, o romance policial *O enigma do quatro*, de Ian Caldwell, gira em torno da descoberta dos segredos de um livro, o *Hypnerotomachia Poliphili*. A história se passa na Universidade de Princeton, onde Thomas Sullivan cursa história e ajuda seu amigo Paul Harris a escrever sua tese de conclusão de curso sobre a enigmática obra *Hypnerotomachia Poliphili*. Bill Stein, outro colega deles, e mais dois professores da universidade, Vincent Taft e Richard Curry, também estudavam o *Hypnerotomachia Poliphili* e disputavam as informações e os mistérios desvendados. Essa briga, porém, tornou-se tão acirrada que Richard Curry assassinou Bill e Taft ao descobrir que eles estavam à frente nas pesquisas. Thomas, Paul e Gil, outro colega deles, foram visitar Richard porque ele queria entregar parte de seu trabalho a Paul. A sala em que estavam, porém, pegou fogo e Richard morreu com a explosão; Thomas e Gil saíram com vida do local e o corpo de Paul não foi encontrado.

Nesse romance policial, tudo ocorre em torno do misterioso livro *Hypnerotomachia Poliphili* e a disputa pelas descobertas relacionadas a ele é tão acirrada que leva ao assassinato de pessoas que tentavam desvendar os mistérios da obra. Como nenhum dos que estudavam a obra conseguiu chegar a um veredicto, o leitor não fica

sabendo qual era o grande mistério que esse romance policial encobria. No entanto, Paul Harris sugere ter descoberto uma cripta secreta, que deveria ser explorada e, provavelmente, tinha um tesouro secreto. Como o corpo de Paul não foi encontrado após o incêndio, o leitor não sabe – porque assim quis o narrador – se ele continua vivo ou não.

Em relação à intertextualidade, os romances policiais desse segundo grupo, com exceção de apenas quatro, fazem referências diretas a Agatha Christie, deixando bem claro que foram influenciados pela autora, principalmente as obras de Phyllis Dorothy James. Notavelmente, os autores do grupo (2) utilizaram o modelo de romance policial seguido por Agatha Christie para abordar questões sociais, ou seja, eles vestiram a máscara do romance policial tradicional para vender mais e com isso abordar as questões sociais que pretendiam enfocar.

Com exceção dos romances policiais de Phyllis Dorothy James e de *A rosa de Alexandria*, de Manuel Vásquez Montalbán, os criminosos dos outros sete romances policiais contemporâneos desse grupo não são punidos, saindo ilesos dos crimes cometidos, mesmo que tenham sido descobertos. Isso porque as temáticas sociais exploradas nas obras tornam-se mais importantes à enunciação do que a investigação do detetive. Além disso, apenas um desses detetives é um detetive profissional, ao passo que os outros são integrantes da polícia, como o delegado Espinosa e Olinto Del Bosco, ou amadores, como Dana Evans, Mandrake e Preciosa Ramotswe.

## **Thrillers**

Já no início deste livro apresentamos uma breve definição dos romances policiais do tipo *thriller* proposta por Fiorin (1990, p.94), segundo a qual, nesse tipo de romance policial “sabe-se quem é o criminoso, mas não se sabe se ele receberá ou não a sanção pragmática, isto é, o castigo pelo delito que praticou”. Pode-se dizer, ainda, que esse terceiro tipo de romance policial contemporâneo enfoca a

*performance* do criminoso, detalhando e descrevendo suas ações, geralmente ao mesmo tempo em que narra o percurso do detetive. O detetive, por sua vez, realiza uma *performance* diferente nesse tipo de texto, a da perseguição, uma vez que a investigação já foi concluída em uma narrativa anterior e, na maioria dos romances policiais, já se sabe quem é o criminoso.

Dentre as categorias estabelecidas para se enquadrar os romances policiais contemporâneos, somente no tipo *thrillers* (3) nota-se uma preocupação dos autores com as características fundadoras dos romances policiais, ou seja, a vítima, o criminoso, o detetive e a investigação em busca da identidade do criminoso. Nos seis romances policiais que fazem parte desse grupo – *O colecionador de ossos*; *Código explosivo*; *O vingador*; *Mosca-varejeira*; *Gone, baby, gone*; *Brincando com fogo* –, nota-se a ausência total de incoerências textuais, que está presente em todos os outros romances policiais do *corpus*. Além disso, todos eles fazem uso excessivo da tecnologia na busca da identidade do criminoso e nenhum faz referência a Agatha Christie, justamente por apresentarem um tipo de texto diferenciado. Conforme a denominação dada ao grupo, esses romances policiais podem ser considerados *thrillers*, já que são histórias de suspense que suscitam terror e medo nos leitores e utilizam dados científicos, policiais e tecnológicos reais, traçando narrativas mais perigosas e complexas do que os tradicionais romances policiais.

O exemplo mais conhecido do grupo é *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver, que inspirou o filme de mesmo nome. Nele, além de o autor preocupar-se com a coerência narrativa, é impercível, porque detalhista e coerente, nos dados criminalísticos que apresenta, já que a obra foi escrita com a ajuda de profissionais do ramo policial; há, inclusive, um apêndice no fim do livro, no qual os termos técnicos empregados pelas personagens são explicados. Lincoln Rhyme é um detetive profissional que ficou tetraplégico após ser atingido por uma bala perdida, no último caso em que trabalhou. Mesmo assim, continuou a prestar serviços à polícia, devido a sua inteligência. Com Amélia Sachs, uma policial extre-

mamente competente, e mais uma equipe de policiais, eles buscam um assassino que vem aterrorizando a cidade por conta do estado horrendo em que deixa o corpo das vítimas. O assassino abandona, a cada crime, pistas sobre os locais dos crimes seguintes, de modo que os policiais são obrigados a encontrá-lo para que não se tornem seus cúmplices. Usando muita inteligência e recursos tecnológicos, a equipe de Lincoln Rhyme encontra o “coleccionador de ossos”, consegue salvar a última vítima (que era o próprio detetive) e pune o criminoso com o assassinato, cometido pelo próprio Lincoln.

A partir de indícios deixados no local do crime, eles descobriram que o criminoso seguia o livro *Crime in Old New York* à risca e que sua história de vida era parecida com a da personagem do livro, James Schneider. O próprio criminoso, quando foi encontrado, surpreendeu-se com a inteligência do grupo de investigação, que revelou seu *modus operandi*. Lincoln Rhyme descobriu, junto com sua equipe, que o assassino era um de seus médicos, Peter Taylor, mas esperava o momento certo para avisá-lo da descoberta. Em uma de suas consultas, Peter viu o livro que o guiava na cabeceira de Lincoln e percebeu que já tinha sido descoberto. O criminoso tentou agredir Lincoln, mas este foi mais esperto e deu-lhe uma mordida na carótida, que fez Peter sangrar até a morte. Com isso, esse romance policial teve um desenlace perfeito: a *performance* do criminoso foi realizada com sucesso, mas a *performance* do detetive conseguiu superá-la. O detetive foi tão bem-sucedido que até sancionou negativamente o criminoso com a morte, de modo que o grupo de investigação saiu vitorioso.

Em outro romance policial desse grupo, *Código explosivo*, de Ken Follet, o pano de fundo da narrativa é a corrida espacial entre os Estados Unidos e a União Soviética (URSS) e a narrativa se caracteriza, segundo o próprio autor, como um “*thriller* de espionagem”, uma narrativa de perseguição. Claude Lucas (Luke) e Anthony Carroll foram amigos na universidade e então trabalhavam na Agência de Mísseis Balísticos do Exército dos Estados Unidos. Anthony era espião da URSS e foi descoberto por Luke; para despistá-

-lo, Anthony aplicou no amigo um tratamento de amnésia global e fez com que ele desaparecesse durante alguns dias. A agência em que trabalhavam estava para lançar um foguete em poucos dias, que colocaria o programa espacial americano à frente da Rússia na conquista do espaço. Anthony roubou o código explosivo, que destruiria o foguete em caso de ameaça à vida humana, para que a missão fracassasse. Quando Luke retomou a consciência, descobriu o que estava acontecendo e teve início a perseguição em busca dos plugues com o referido código. Após muita luta, Luke conseguiu impedir Anthony de ativar os plugues a tempo, já que eles só funcionariam no primeiro estágio do lançamento.

Nesse romance policial não se pode dizer que há uma única vítima, um único assassino e um único detetive, como acontece nos romances policiais tradicionais, porque não há um crime central, mas sim uma perseguição. O enredo é narrado em capítulos curtos que não seguem uma linearidade, sendo que em alguns deles a história se passa em 1941 e, em outros, no tempo da narração, 1954, denominados pelo horário em que ocorreram os fatos. Mesmo que não tenha um crime central, essa obra é uma narrativa policial, caracterizada como romance policial de perseguição. Anthony é o vilão do enredo que fez Luke desaparecer para que ele conseguisse boicotar o lançamento do foguete. Luke é o herói porque desempenhou o papel de detetive, ou seja, descobriu o que estava ocorrendo e perseguiu o criminoso para impedir sua *performance*. A explosão que Anthony pretendia causar mataria milhares de pessoas inocentes, mas foi evitada graças à competência de Luke.

No romance policial *O vingador*, de Frederick Forsyth, há mais de uma vítima e mais de um assassino, que desempenham esses papéis um em função do outro, ou seja, um sujeito torna-se o assassino para vingar a morte de uma vítima. A primeira vítima desse romance policial é a jovem Amanda Jane, que fugiu de casa com um suposto namorado e foi encontrada estuprada e morta alguns dias depois. Calvin Dexter, o pai de Amanda, exigiu que o sargento responsável pelo crime lhe desse o nome do assassino. Mesmo sem

ter provas suficientes, o sargento apontou Benjamin Madero como culpado. Calvin encarregou-se de fazer justiça com as próprias mãos e em poucos dias eliminou Benjamin. Ele não foi punido pela polícia porque tinha eliminado um inimigo do Estado e ficou conhecido como “o vingador”. A segunda vítima do enredo foi o garoto Ricky Colenso, neto do maior magnata da mineração em Ontário, que foi assassinado enquanto prestava assistência aos sobreviventes da Guerra da Bósnia. O avô de Ricky contratou um detetive especial, Rastreador, para encontrar o assassino do neto. Tratava-se de Zoran Zilic, um muçulmano fanático, sócio de Slobodan Milosevic. Descoberto o assassino, Calvin foi contratado para persegui-lo e assassiná-lo. Em poucos dias, ele descobriu que um velho companheiro de guerra, McBride, trabalhava para Zoran, o que facilitou muito seu trabalho. O “vingador” conseguiu entrar no avião de Zoran e deu-lhe vários tiros, avisando que estava vingando a morte de Ricky Colenso. Como tinha sido contratado por autoridades policiais, Calvin novamente não foi punido.

Nessa narrativa, o núcleo do romance policial prevalece, mas o foco recai na perseguição em busca do criminoso. Embora Calvin Dexter também possa ser considerado criminoso, ele exerce o papel do destinador-julgador, já que só se tornou assassino para fazer justiça à morte de sua filha. Além disso, não foi punido pela polícia por ter prestado serviços ao Estado durante a Guerra do Vietnã. Isso sem contar que recebeu todo o suporte necessário à perseguição dos assassinos e tinha o aval para matar. Nesse romance policial é a justiça que governa a narrativa, ou seja, aqueles que foram assassinados por Calvin mereciam a morte por terem matado outras pessoas. Por esse raciocínio, os criminosos dos outros romances policiais também deveriam ser assassinados, no entanto, não é isso que acontece; no máximo, eles são presos.

*Mosca-varejeira*, de Patrícia D. Cornwell, também é um romance policial de perseguição. Desde o início do enredo, o criminoso Jean-Baptiste Chandonne já é decretado como tal em virtude de inúmeros crimes cometidos e de sua alta periculosidade. Em sua

última *performance*, ele tentou assassinar a legista Kay Scarpetta, que conseguiu detê-lo e levá-lo à prisão. Kay fazia parte de uma equipe de investigação que tentava capturar Jay Talley, irmão gêmeo de Jean-Baptiste, número um na lista dos dez mais procurados pelo FBI. Durante a perseguição, o advogado de Jean-Baptiste foi assassinado pela equipe e este, quando descobriu, conseguiu fugir da prisão. Benton Wesley, um policial que trabalhava com Kay, tinha sumido do país, fingindo que estava morto e foi o primeiro a descobrir a fuga de Jean-Baptiste. Após muita investigação e perseguição, a equipe de Kay conseguiu prender Jay, mas Jean-Baptiste fugiu novamente.

Esse *thriller* também é um romance policial de perseguição e nele o uso da tecnologia se faz presente tanto no percurso narrativo do criminoso quanto no percurso narrativo do detetive. Além de contar com uma equipe de investigação, a perseguição é realizada através de indícios de sangue, exames de laboratório precisos, busca de impressões digitais, armas com silenciadores, etc. Embora o criminoso Jean-Baptiste não realize sua *performance* durante o enredo, ele surge como criminoso em virtude de crimes cometidos anteriormente, ou seja, em uma narrativa já concluída. Assim, nota-se que o foco da narrativa é a *performance* dos detetives, ou seja, a perseguição, uma vez que a ação do criminoso nem é descrita. No romance policial *Milênio*, embora seja de outro grupo, o enredo também tem início apontando um criminoso, ou seja, a *performance* do criminoso não é descrita. No entanto, *Milênio* é um romance policial atípico, já que nem a *performance* do detetive é narrada. Já *Mosca-varejeira* é um romance policial de perseguição, portanto, o foco é a *performance* do detetive e não a do criminoso.

Em *Gone, baby, gone*, de Dennis Lehane, a garota Amanda foi sequestrada pelo tio para ser protegida dos maus-tratos recebidos da mãe, Helene McCready. No entanto, durante toda a narrativa, o leitor e as demais personagens imaginam que a garota foi sequestrada por um traficante perigoso, que pedia duzentos mil dólares pelo resgate. A tia de Amanda, Beatrice, foi quem contratou um casal de detetive, Patrick Kenzie e Angie Gennaro, para encontrar a

garota, já que ninguém mais parecia preocupar-se com ela. Os policiais Nick Raftopoulos (Poole) e Remy Broussard também estavam no caso e se aproveitaram da situação, pois sabiam que Helene estava com o dinheiro do traficante. Como estavam o tempo todo fiscalizando a investigação de Patrick e Angie, os policiais simularam um resgate e conseguiram recuperar o dinheiro. O traficante, que era o dono dos dólares, foi assassinado na prisão por outros delinquentes. A pequena Amanda voltou para os braços da mãe. O mérito da investigação ficou para Patrick e Angie, já que os policiais estavam envolvidos com o crime.

Nesse romance policial contemporâneo, o narrador mantém o suspense durante as quinhentas páginas da obra, deixando o leitor com muitas dúvidas em relação ao estado da criança sequestrada (viva ou morta), à identidade dos sequestradores, ao motivo para o crime, ao envolvimento da mãe dela (Helene) no caso, etc. Essas dúvidas despertam a expectativa do leitor por todo o enredo e só são sanadas no fim do livro. O mais interessante desse romance policial é que, embora o sequestro da garota envolva tanto traficantes quanto policiais, ela estava em uma condição melhor do que se não tivesse sido sequestrada, ou seja, estava sendo mais bem tratada pelo casal que a acolheu, do que vinha sendo pela própria mãe. Chama a atenção do leitor a contrariedade entre a violência dos acontecimentos decorrentes do sequestro e a vida de paz que a criança estava levando. Isso mostra a preocupação do narrador em manter a coerência do romance policial, no qual só são punidos os sujeitos merecedores de punição, ou seja, aqueles que manipularam um sujeito a tornar-se criminoso – e que por isso transformaram-se em vítimas – ou aqueles que foram descobertos realizando um fazer criminoso e foram punidos por desestabilizar a ordem social.

*Brincando com fogo*, de Peter Robinson, conta a história de um falsificador de obras-primas, Phil Keane, que montou um esquema de falsificação junto com Thomas McMahon e Roland Gardiner. No entanto, Thomas e Gardiner perceberam que não estavam recebendo o quanto mereciam e resolveram se unir contra Phil. Este, por sua vez, preferiu assassiná-los a perder o lucro. A primeira ví-

tima foi Thomas, que morava em uma barcaça invadida por ele e por seus vizinhos. Phil colocou fogo na barcaça de Thomas para matá-lo e, conseqüentemente, acabou queimando a barcaça vizinha, já que o fogo se alastrou. A partir desse acidente, a polícia foi acionada para investigar o incêndio. Annie Cabbot, a detetive encarregada do caso, jamais desconfiaria de Phil, embora tivesse indícios, porque estava envolvida emocionalmente com ele. O outro policial encarregado, o inspetor Banks, acreditava nas acusações a Phil, mas não podia contar isso a Annie para não parecer que estava com ciúmes de seu relacionamento – já que Banks e Annie também tinham se envolvido anteriormente. Gardiner foi assassinado algumas semanas depois com um incêndio em seu *trailer*. Annie e Banks descobriram a falsificação de obras-primas, fizeram a investigação paralelamente e chegaram a um consenso no dia em que Annie não conseguiu encontrar Banks pelo telefone e resolveu ir até sua casa. Chegando ao local, ela se deparou com um enorme incêndio e, como estava acompanhada de outra policial, conseguiu salvar a vida de Banks. Annie já tinha indícios de que Phil era o assassino e teve certeza disso quando viu seu carro nos arredores da residência de Banks. Phil conseguiu fugir e não ser punido.

Nesse romance policial, o foco da narrativa também é a perseguição do criminoso, ou seja, a ação do detetive, embora este não conheça a identidade daquele que procura. Essa é uma das histórias mais bem construídas de todo o *corpus*, já que nela todos os pontos da história se encaixam, ou seja, o enredo é extremamente coeso e coerente. Embora Annie e Banks tenham sido competentes na investigação, eles não conseguiram evitar a morte das duas vítimas e não conseguiram prender o assassino. Isso, porém, não descaracteriza o *thriller*, mas coloca em evidência outro tipo de narrativa, na qual tanto o detetive quanto o criminoso foram bem-sucedidos, sem que o percurso de um deles tenha “vencido” o outro. O criminoso foi competente porque assassinou quem desejava e conseguiu fugir e o detetive porque encontrou a identidade do criminoso e, com isso, conseguiu evitar o último crime, que era a morte de um dos detetives, Banks. Se esse último crime tivesse ocorrido, o crimi-

noso sairia vitorioso, por ter assassinado o detetive, e dificilmente seria encontrado, já que Annie não tinha indícios reais de que Phil era o culpado.

Nesse terceiro e último grupo, os detetives são competentes ao realizar suas *performances*, mesmo que nem todos sejam detetives profissionais. Alguns dos romances policiais são caracterizados como narrativas policiais de perseguição, uma vez que o criminoso já era conhecido desde o início do enredo e a função do detetive não era encontrar sua identidade, mas sim descobrir onde ele estava escondido. São romances policiais de perseguição *O colecionador de ossos*, *Código explosivo*, *Mosca-varejeira* e *O vingador*. No primeiro deles, embora não soubesse qual era a verdadeira identidade do sujeito criminoso, a equipe de investigação sabia que ele estava agindo como a personagem “o colecionador de ossos” e iniciou a perseguição após o primeiro crime de uma série. Em *Código explosivo*, ao mesmo tempo em que descobriu o plano traçado pelo criminoso, o detetive descobriu quem era ele e partiu a sua procura, no intuito de impedi-lo de realizar o crime. Em *Mosca-varejeira*, a *performance* do criminoso não é descrita no enredo porque precede a narrativa, fazendo com que esse sujeito seja perseguido ao longo do romance policial. Enfim, em *O vingador*, um grupo de investigação descobre a identidade do criminoso e a entrega a um “vingador”, o destinador-julgador do fazer do criminoso, cuja função é perseguir-lo e assassiná-lo.

Os romances policiais desse grupo, de modo geral, têm como foco do enredo a *performance* do criminoso, ou seja, o modo como o crime foi realizado, fazendo da morte um espetáculo. Neles, porém, tanto o criminoso quanto o detetive são inteligentes, astutos, e fazem uso da tecnologia ao realizarem suas *performances*. Em alguns dos romances policiais, inclusive, há duas narrativas paralelas: uma para descrever o percurso do criminoso, outra para descrever o percurso do detetive. Dessa forma, a disputa entre eles – um para assassinar suas vítimas e o outro para encontrar o criminoso – torna-se cada vez mais acirrada, sendo difícil determinar, durante o enredo, quem vai vencer o jogo. O leitor, por sua vez,

é o único que tem a oportunidade de acompanhar os dois percursos, podendo avaliar qual dos sujeitos está mais próximo de seu objetivo.

Ao espetaculizarem a morte, esses romances policiais tiram dela o peso que os romances policiais dos outros grupos lhe atribuem, banalizando o assassinato. Tanto é que alguns dos criminosos dos *thrillers*, quais sejam, as personagens de *O colecionador de ossos* e de *O vingador*, são punidas com a morte pela equipe de investigação. Desse modo, os detetives seguem a lei “olho por olho, dente por dente”, assassinando os criminosos quando os encontram.

Em outros romances policiais desse terceiro grupo, ao contrário, os criminosos não são punidos porque se mostram mais espertos que os detetives e conseguem fugir da prisão. É o que ocorre em *Mosca-varejeira* e *Brincando com fogo*. Os outros dois *thrillers*, *Gone, baby, gone* e *O código explosivo* são narrativas policiais de perseguição que não apresentam um assassinato como crime central, mas nem por isso deixam de explorar a estrutura do gênero policial, que compreende um crime e uma investigação decorrente dele.

Assim, esse terceiro grupo de romances policiais contemporâneos apresenta como característica mais marcante do enredo o despertar do terror e do medo nos leitores, por meio da criação de cenas nas quais os assassinatos são descritos detalhadamente.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procuramos traçar a configuração do romance policial contemporâneo. Partindo da semiótica greimasiana, descrevemos os percursos e programas narrativos realizados pelos sujeitos do fazer detetive e criminoso e analisamos os elementos que compõem a estrutura narrativa. Consideramos como “romances policiais contemporâneos” as 22 obras mais vendidas no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, selecionadas a partir das listas dos livros mais vendidos publicadas no *Jornal do Brasil*. O gênero policial foi estabelecido a partir do modelo proposto por Edgar Allan Poe, no século XIX, ao inserir o detetive Auguste Dupin em suas narrativas de mistério.

Os livros *best-sellers* constituem escolhas do público leitor e refletem seus interesses, valores e desejos. O romance policial faz parte da literatura de massa e é dotado de técnica e métodos próprios, que delineiam de forma precisa as características desse tipo de texto. Os gêneros, segundo Todorov (1978), correspondem a expectativas dos leitores e modelos de previsibilidade para os autores. Isso significa que um autor de romances policiais sabe quais características seu texto deve conter para se enquadrar no gênero. O leitor, por sua vez, busca o texto esperando que ele contenha o mistério em torno de um assassinato de autoria desconhecida. Para Bakhtin (1997), o gênero discursivo comporta vários níveis, que

variam em cada discurso. As variações encontradas nos romances policiais contemporâneos demonstram as possibilidades de discurso permitidas pelo gênero policial.

Ao compararmos os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos notamos que não havia características inéditas nesses últimos. Muito do que poderia ser considerado “novo” nos romances policiais contemporâneos já havia sido apresentado por autores de romances policiais tradicionais não tão conhecidos quanto Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Dessa forma, optamos por medir a importância dada pelos autores de romances policiais contemporâneos a determinadas características e temáticas. Só assim foi possível mostrar que as equipes de investigação, por exemplo, já haviam aparecido em romances policiais tradicionais, mas, na grande maioria deles, o detetive trabalhava sozinho. No romance policial contemporâneo, por sua vez, é mais comum haver equipes de investigação do que detetives solitários, metódicos, dotados de uma inteligência extraordinária, como Sherlock Holmes e Hercule Poirot.

Os romances policiais contemporâneos *best-sellers* comportam características de três tipos textuais: a narrativa policial, a literatura de massa e a literatura contemporânea, que fazem desse tipo de texto um mosaico de temáticas e abordagens. Na época de Arthur Conan Doyle ou mesmo de Agatha Christie, o romance policial tinha um índice de vendas elevado, mas essa não era a preocupação central dos autores. Agatha Christie, por exemplo, sempre figurava na lista dos livros mais vendidos no Brasil em diferentes posições, pois várias de suas obras eram *best-sellers*. O peso que o mercado editorial exerce sobre os autores é muito maior hoje, no século XXI, do que no século passado, devido aos avanços tecnológicos na área e a importância dada pela mídia. Prova disso são os filmes inspirados em romances policiais, criados com garantia de sucesso nas bilheterias por se tratarem de megaproduções, divulgadas na televisão, na mídia impressa, em *outdoors*, na internet, etc.

Os romances policiais contemporâneos querem falar de outros temas usando a estrutura clássica do gênero policial, que representa

um aval para o sucesso. Por isso, os autores dissolveram o núcleo do romance policial, descentralizando o enredo da *performance* do detetive, a investigação. Eles aderiram a um modelo próprio que, posteriormente, passou a constituir o modelo de romance policial contemporâneo. As características dos romances policiais deste século apontadas neste trabalho mostram o diálogo estabelecido entre os autores, de forma consciente ou não.

Segundo Figueiredo (2005, p.34),

Ao retomar a narrativa policial, a literatura contemporânea não está interessada em desviá-la de seu destino comercial ou em dissolvê-la em meio à livre pesquisa estética. Está interessada na apropriação de uma estrutura de gênero – que, desde o século XIX, vem funcionando como um sistema de convenções que circula entre a indústria editorial, o texto e o leitor – com o objetivo de estabelecer uma mediação entre a expectativa de um público mais amplo e a dimensão crítica e reflexiva da qual esta literatura de que se está falando não abre mão. Trata-se de um procedimento de negociação utilizado pelo escritor para se adaptar aos novos tempos, pouco afeitos às radicalidades e às rupturas.

Em virtude de termos selecionado o *corpus* em um período relativamente extenso, de oito anos, já foi possível notar entre as obras estudadas a influência dos primeiros autores que adaptaram o romance policial à contemporaneidade nos autores posteriores. Exemplo disso é *O código Da Vinci*, que, devido ao grande sucesso de público, tanto em forma de livro quanto de filme, reforçou a incorporação da temática mística e religiosa ao romance policial – já proposta por Umberto Eco em *O nome da rosa* em 1980 –, fazendo com que outros autores seguissem essa tendência, tais como Giulio Leoni e Raymond Khoury.

As 22 obras mais vendidas no Brasil nos primeiros anos do século XXI classificadas como “romances policiais” pertencem, de fato, ao gênero policial, e mostraram o quanto o limite desse tipo de texto é amplo. Edgar Allan Poe, no século XIX, instituiu o detetive como

figura indispensável ao romance policial; os autores contemporâneos, por sua vez, mantiveram a figura do detetive, mas diluíram a investigação em núcleos periféricos. Dessa forma, o perfil do sujeito que realiza a investigação foi alterado, modificando também o perfil dos criminosos.

Uma vez que os romances policiais estudados foram escritos e publicados na passagem dos séculos XX (ano 2000) para o XXI, entende-se que as mudanças são decorrentes da própria alteração da sociedade, incluindo nela os leitores e os autores desse tipo de texto. Isso quer dizer que o público leitor permitiu e aprovou que o romance policial se adaptasse à contemporaneidade e englobasse temas de interesse social. Lipovetsky (2005) retrata o perfil da sociedade pós-moderna, chamada de “era do vazio”, e muitos dos aspectos por ele apontados aparecem nos romances policiais contemporâneos.

... a coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que *não* quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto. (Fonseca, 1991, p.120)

Tendo em vista que os romances policiais que ainda seguem o modelo tradicional também fazem sucesso na sociedade contemporânea – como pode ser observado em algumas obras de nosso *corpus* –, acredita-se que os autores de romances policiais contemporâneos que optaram por inovar o gênero só foram bem-sucedidos porque não alteraram o núcleo central e estrutural do romance policial: um crime de autoria desconhecida e uma investigação decorrente dele.

As características dos romances policiais contemporâneos que apresentamos, tais como a formação de equipes de investigação; a

inserção de mulheres no papel do detetive; a intertextualidade entre os autores; as incoerências textuais; os reflexos da sociedade moderna; as temáticas místicas, religiosas, sociais; as narrativas policiais de perseguição, entre outras, não representam uma novidade no gênero, mas sim uma mudança de foco da narrativa. A estrutura do gênero policial é tão bem marcada que nem mesmo a mudança de foco, em uma narrativa movida por um crime e uma investigação, faz com que esta deixe de ser uma narrativa policial.

Enfim, o romance policial contemporâneo apresenta uma configuração inovadora que o distancia, em muitos aspectos, do romance policial tradicional, já que suas características, até então não exploradas pelos autores de romances policiais tradicionais, não correspondem às da narrativa policial criada por Edgar Allan Poe e seguida por outros autores na década de 1970, mas constituem uma nova tipologia para o romance policial.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial, ensaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.279-326.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Sintaxe narrativa. In: LANDOWSKI, Eric, OLIVEIRA, Ana Claudia. *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995. p.81-97.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_, FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de cultura, 7).
- BETTO, Frei. *Hotel Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. 3.ed. Brasília: Ed. da UNB, 1996.

- BROWN, Dan. *O código Da Vinci*. Trad. Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- CALDWELL, Ian, THOMASON, Dustin. *O enigma do quatro*. Trad. Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- CHAGAS, Luiz. Damas do crime. *Isto É*, 21/6/2006. Disponível em <[http://www.terra.com.br/istoe/1913\\_damas\\_do\\_crime.htm](http://www.terra.com.br/istoe/1913_damas_do_crime.htm)>. Acesso em 10/11/2008.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 77-105.
- CORNWELL, Patrícia. *Mosca-varejeira*. Trad. Alvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CORTINA, Arnaldo. *Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004*. Araraquara, 2006. 252f. Tese (livre-docência) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista.
- DEAVER, Jeffery. *O colecionador de ossos*. Trad. Ruy Jungmann. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Trad. Edna Jansen de Mello. São Paulo: Clube do Livro, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O cão dos Baskerville*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sherlock Holmes*. São Paulo: Savério Fittipaldi, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Um estudo em vermelho*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- DUPUY, Josée. *Le roman policier*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Escrever é cortar ou contar palavras? *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses (Rio de Janeiro)*, n. 5, 2001. Disponível em <[http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem\\_11.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_11.html)>. Acesso em 30/1/2009.

- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. Escrever é cortar ou contar palavras? *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses (Rio de Janeiro)*, n.5, 2001. Disponível em <[http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5sem\\_11.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5sem_11.html)>. Acesso em 30/1/2009.
- \_\_\_\_\_. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. *Comum (Rio de Janeiro)*, v.10, n.24, p.29-41, jan.-jul. 2005. Disponível em <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum24/Artigo2.pdf>>. Acesso em 27/2/2009.
- FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL (São Paulo)*, v.5, n.1, p.197-218, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *Delta (São Paulo)*, v.15, n.1, fev.-jul. 1999. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-4501999000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-4501999000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em 23/4/2008.
- \_\_\_\_\_. Sobre a tipologia dos discursos. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica (São Paulo)*, n.8/9, p.91-8, out. 1990.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Garnier-Flammation, 1966.
- FOLLET, Ken. *Código explosivo*. Trad. Haroldo Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 9.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. 24.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mandrake, a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- FORSYTH, Frederick. *O vingador*. Trad. Sylvio Gonçalves. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado, Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FREITAS, Adriana Maria Almeida de. *A estrutura do romance policial: uma introdução*. Disponível em <[http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando18.htm#\\_ftn2](http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando18.htm#_ftn2)>. Acesso em 3/12/2008.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GIRON, Luis Antonio. Crime com amenidades. *Revista Época (São Paulo)*, 375.ed., p.109, 25/7/2005.
- GREIMAS, Algidas Julien, COURTÉS, Jacques. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_. *De la colère: étude de sémantique lexicale*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. (Documents de Recherche, III, 27).
- \_\_\_\_\_. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakabe, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. Ana Cristina Cruz Cesar [e outros]. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, Algidas Julien, FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GULLAR, Ferreira. A novela é mesmo uma novela. *Folha de São Paulo*, 18/1/2009. Folha Ilustrada, E10.
- JAMES, Phyllis Dorothy. *Morte no seminário*. Trad. Helena Londres, Angela Maria Ramalho Viana. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O enigma de Sally*. Trad. Helena Londres. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- JAMES, Phyllis Dorothy. *O farol*. Trad. Juliana A. Saad. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KHOURY, Raymond. *O último templário*. Trad. Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2006.
- KOCH, Ingedore Villaça, TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.
- LEHANE, Dennis. *Gone, baby, gone*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LEONI, Giulio. *Os crimes do mosaico*. Trad. Gian Bruno Grosso. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de Documentação, 1947. (Os Cadernos de Cultura).
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela, a narrativa brasileira. *Revista Pesquisa Fapesp (São Paulo)*, v.155, p.10-5, jan. 2009.
- MARTINS, Marcelo Machado. Constituintes do gênero policial: natureza, percursos e métodos de investigação. In: LOPES, Ivã Carlos, HERNANDES, Nilton. (Org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.169-90.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa policial: uma abordagem semiótica*. São Paulo, 2000. 284f. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo.
- MASSI, Fernanda. *Marley e eu: ler o livro ou assistir ao filme?* *Jornal O Imparcial (Araguara)*, p.9, 25/1/2009.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II: necrose*. Trad. Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- NARCEJAC, Thomas. *Esthétique du roman policier*. Paris: Le Portulan, 1947.
- PIRES, Clélia Simeão. A tipologia do romance policial. *Revista Garrafa (Rio de Janeiro)*, n.5, jan.-abr. 2005. Disponível em <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa5/6.html>>. Acesso em 20/8/2008.

- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de crime e mistério*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Ática, 2000.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- ROBINSON, Peter. *Brincando com fogo*. Trad. Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SHELDON, Sidney. *O céu está caindo*. Trad. Alda Porto. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SMITH, Alexander McCall. *Agência número 1 de mulheres detetives*. Trad. Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectivas, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Portugal: Edições 70, 1978. (Coleção Signos).
- VARGAS, Fred. *O homem dos círculos azuis*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOBRE O LIVRO

*Formato:* 14 x 21 cm

*Mancha:* 23,7 x 42,10 paicas

*Tipologia:* Horley Old Style 10,5/14

2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-213-0



9 788579 832130

**CULTURA**  
**ACADÊMICA**   
*Editora*