


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS CAMPUS DE ARARAQUARA

**PAULA CRISTINA PIVA**

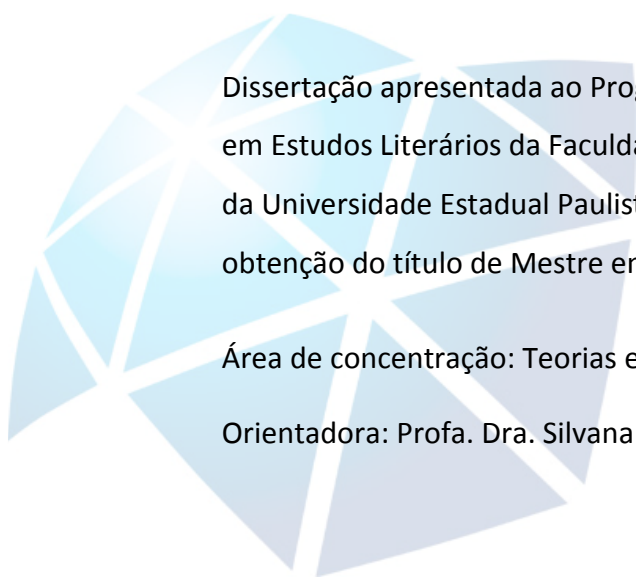
**CHEIRAR BEM PODE FAZER MAL: A CONFIGURAÇÃO DE *O PERFUME* COMO  
ROMANCE POLICIAL**

ARARAQUARA

2010

**PAULA CRISTINA PIVA**

**CHEIRAR BEM PODE FAZER MAL: A CONFIGURAÇÃO DE *O PERFUME* COMO  
ROMANCE POLICIAL**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva

ARARAQUARA

2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Piva, Paula Cristina

Cheirar bem pode fazer mal: a configuração de O perfume como romance policial / Paula Cristina Piva – 2010

89 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Silvana Vieira da Silva

1. Romance enigma. 2. Roman noir. 3. Narrativa híbrida.  
4. Assassino em série. 5. Süskind, Patrick, d1949- O perfume.  
I. Título.

PIVA, Paula Cristina

Cheirar bem pode fazer mal: a configuração de *O perfume* como romance policial.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva

Data da defesa: 27/10/2010

#### Banca Examinadora

**Presidente e Orientador:**

*Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva – UNESP*

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Membro Titular:**

*Prof. Dr. Julio Cesar Pimentel Pinto Filho – USP*

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Membro Titular:**

*Profa. Dra. Karin Volobuef – UNESP*

**Julgamento:** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*A meus pais, que sempre fizeram o possível para  
que nos preocupássemos somente em estudar,  
dedico.*

*A vó Mathilde, que tanto desejava ter um neto formado  
e apenas pôde se alegrar com o início da minha Graduação,  
ofereço.*

## AGRADECIMENTOS

À UNESP, por ter me acolhido desde a Graduação. Especialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, por confiar no meu amadurecimento ao me conceder uma segunda oportunidade.

À Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva, pela segura orientação. Por assumir o meu projeto como um desafio e por ter tantas vezes me desafiado. Muito obrigada por estar ao meu lado, mesmo à distância, e sempre fazer questão de me lembrar disso. Agradeço cada elogio, sobretudo quando eu nem acreditava merecê-los. À imprescindível Nagela Jacometti, que se encarregou de cruzar nossos caminhos.

Aos membros da banca de Qualificação, pelas atentas leituras e sugestões pertinentes, Profa. Dra. Karin Volobuef e Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas. Aos membros da banca de Defesa, Prof. Dr. Julio Cesar Pimentel e Profa. Dra. Karin Volobuef, pelo privilégio de receber suas ponderações.

À Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata, pelos comentários referentes ao projeto na mesa de debates do IX Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação. À Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro, pelas observações concernentes à minha apresentação de comunicação no XI Seminário.

À Dra. Ana Claudia Reis Alves, pelos esclarecimentos sobre morfologia e fisiologia de rãs.

Aos professores da área de Língua Alemã da FCL, pelo comprometimento e peculiar esforço em nos ensinar. Particularmente, à Karin, pela coorientação em vários momentos e porque me “obrigou” a ler a obra de Süskind.

Às Professoras Doutoras Ana Luiza Silva Camarani, Maria Lucia Outeiro Fernandes, Marcia Valeria Zamboni Gobbi e María Dolores Aybar Ramíres, pelas disciplinas oferecidas, que foram bastante significativas.

Aos funcionários da SAEPE, por colaborarem no ajuste de meus horários de trabalho para que eu pudesse cursar as disciplinas. Obrigada pela experiência adquirida: Aluizio Monteiro Junior, Carlos Ferreira, Mauricio Salera e Monica Borges. Obrigada pela convivência: Alexandre Fachinetti (e suas trufas providenciais), Aline Delgado (e seus refinados ensinamentos), Mariana Veiga Copertino (e sua expertise em Holmes) e Natalia Grecco (pela alegria contagiante, que driblava nosso cansaço após quinze horas seguidas no campus).

Aos colegas de Pós-Graduação, por sempre dividirem achados, livros, descobertas. Obrigada pelas discussões em classe, fundamentais para o aprimoramento de nossos projetos, e pelas conversas na cantina, a catarse de nossas angústias. Aos colegas da 51ª Turma de Letras, pelos melhores anos da nossa vida. Em especial, à Tássia Patrezi, ao Jacob Biziak, à Bruna Zanotto, porque juntos fizemos trabalhos “excelentemente ótimos”, responsáveis pelo nosso futuro acadêmico.

À Tássia, novamente, pela ajuda constante. Muito obrigada por compartilhar materiais, pelas inúmeras traduções, pelo abstract, enfim, pela força! À Carla Aied Passos, por se aventurar no mesmo projeto de estágio, pelo texto trazido da misteriosa Boston Public Library, por me ensinar a verdadeira técnica de beber tequila.

Às funcionárias da Seção de Pós-Graduação, Clara Bombarda e Rita Torres, pela paciência. À bibliotecária Sandra Pedro da Silva, pela gentileza de esclarecer as dúvidas sobre normalização, pelos artigos via Comut, pela oficina sobre base de dados. À bibliotecária Aline Aparecida Matias, pela confecção da ficha catalográfica.

À CAPES, pela bolsa Demanda Social. À FAPESP, pela bolsa Estímulo à Educação.

Às Professoras Doutoras Estela Maria de Carvalho e Roberta Lombardi Martins, pelo curso realizado na PUC. Tanto pelas valiosas informações sobre textos acadêmicos, quanto por mostrarem que certas adjetivações, como curiosa, teimosa, sistemática e exigente, também podem designar um pesquisador, se vistas positivamente. Inclusive aos colegas, pela troca de vivências.

Às gerentes da Diretoria Científica da FAPESP, Alexandra Ozorio de Almeida e Marilda Solon Teixeira Bottesi, pela compreensão e pelo reconhecimento. Por me autorizarem a participar dos compromissos da Pós-Graduação e pelas necessárias reprimendas.

Aos colegas de célula, Brenda, Edson, Fabio, Junior, pelo apoio em todas as vezes que precisei me ausentar e pela convivência diária. Aos coordenadores de Agronomia e Veterinária, por agitarem minhas sextas-feiras e me divertirem com minha própria tragédia.

À Patrícia e à Connie, por partilharem suas memórias.

Aos componentes, fixos e variáveis, do Café AgroBio: Adilson, por me agradar; Fabio, por me recordar repetidas vezes de que um texto não nasce pronto; Inaba, pela sabedoria oriental; Mara, pela paixão pelos bichinhos; Marcelo, pelos biscoitos que muitas vezes substituíram o jantar; Miguel, por encontrar um certo blog. Porque uma pausa no meio do dia é fundamental.

À Condotta, por almoçar comigo diariamente, enquanto escuta as reclamações. Por enfrentar como seus meus combates e por me safar de vários deles. À Luciana, por me ensinar a agir como uma “miss”, acenando e sorrindo, mesmo que nada pareça favorável. Ao D’Amico, por não desistir nunca de me fazer resistir e por desistir de tentar me compreender. À Vasco, pela sensibilidade e, claro, pela famigerada tradução. À Nice, pelas secas, sinceras e lúcidas palavras. Ao Pavarini, pela carona todas as manhãs e por me ensinar, em cada trajeto, um pouco sobre a música brasileira.

Aos moradores da República Zimbabwe e seus agregados, pelos almoços, jantares e churrascos repletos de risadas e de divagações. Em particular, ao “chanceler” Alessandro, por ser um excelente cientista e por não perder nenhuma chance de me pôr à prova e verificar se eu mesma acreditava no que defendia, e à Rute, por encontrar a melhor casinha para se morar e por me convidar para almoçar nos chatos domingos. Não entramos na mesma enrascada por acaso!

Ao Bruno Darcolitto e ao Jorge Oliveira Bastos, por me convencerem a não mais julgar um filme pelo título. À Paula Marina Monteiro, que tentou me convencer, sem sucesso, a ler *O perfume*, pois notava uma pequena semelhança entre mim e Grenouille – você tinha razão. Se eu tivesse aprendido antes a lição, não teria perdido tanto tempo.

À Cintia Agustoni e à Priscila Oliveira, pelo exemplo de amizade e superação. Ao Val, que captou minhas mais variadas mudanças de humor durante esses três anos e soube traduzi-las brilhantemente.

A todos meus amigos-leitores pelo apoio no período em que estava “desorientada”. Agradeço a meticulosidade – e as piadas.

Ao GIEPS, por me transformar numa assaltante dos céus. Pelo aprimoramento do debate, das ideias e das ações durante esses dez anos, seja durante as reuniões, seja na pastelaria. Aos amigos que lá encontrei: Alessandro de Melo, que sempre nos lembra de que vale a pena acreditar na humanidade; Breno Rodrigues de Paula, grande companheiro de viagens reais e imaginárias; Catia Rubira, que me ensinou que ser fútil, às vezes, é necessário; Fabricio Moro, meu “superfantástico amigo”, que provou como é importante não se incomodar com a opinião alheia, pois não sabemos quanto tempo resta para concretizar nossos sonhos; Mérilin Fernandes, parceira de shows no Morumbi, de oficinas radicais e de festas à fantasia; Rodrigo Tadei, que, embora tenha lançado a profecia de extinção do grupo, ainda é meu anarquista-folião-cristão favorito.



Ao sensei Marcos Francisco da Silva, por me auxiliar a desenvolver equilíbrio físico e mental, por sempre me incentivar a superar meus limites e porque sempre entendeu quando não pude participar dos campeonatos. Ao sensei Sumio Tsujimoto, por aceitar dar continuidade a esse trabalho. Taihen osewa ni narimashita.

Ao Anderson Piva, por ter me contado sobre a existência do curso de Letras quando eu já havia decidido prestar Ciências Sociais. Por todos os contos e poemas dedicados a mim. Por ter feito questão de assistir à minha primeira comunicação. Por ter me impedido de abandonar o Mestrado.

À Catia, mais uma vez, por toda a assessoria. Sem sua ajuda teria sido bem mais complicado. Obrigada por imprimir, encadernar, protocolar, devolver, emprestar, xerocar, escanear... Acima de tudo, por suportar minhas síndromes. À sua irmã Caren, que colaborou também guardando documentos e correndo até o campus.

Ao Ivan Moreira Junior, por me fazer reconsiderar a ideia de cursar Direito enquanto fazia Letras. Por me presentear com o melhor dicionário que eu poderia querer. Por me viciar em capuccino, hábito bem oportuno para aguentar noites adentro, e por tantas outras coisas que me ensinou, algumas essenciais, outras nem tanto, mas que não vou esquecer. Obrigada pelo tempo que dedicou a mim.

Aos meus familiares, porque apesar de implicarem tanto com as minhas horas de estudo, sei que torcem por mim. Obrigada por me levarem e me buscarem na rodoviária infinitas vezes. Ao Guibson, que perdeu um tempo precioso do seu domingo enviando trechos do seu livro. Ao Tato, porque sem ele eu seria uma filha única mimada e não teria me empenhado tanto. E por liberar o computador, mesmo contrariado, quando tínhamos um só para dividir.

Aos meus pais, Paulo e Cristina, que, apesar de não saberem exatamente do que se tratava minha pesquisa, entenderam minhas ausências. Porque me apoiaram em todas as decisões, até mesmo porque seria difícil me fazer mudar de ideia. A segurança e o carinho foram fundamentais.

À minha “pocalia” Natasha, que me recebe com a mesma felicidade, não importa se fico longe de casa um mês ou cinco minutos. À minha neguinha Nala, que esteve ao meu lado durante metade da minha vida e soube compreender quando não pude estar ao seu. Por ter me ensinado o significado do amor incondicional.

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”*

(Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*)

## RESUMO

PIVA, P. C. **Cheirar bem pode fazer mal: a configuração de *O perfume* como romance policial**. 89 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

Essa dissertação dispõe-se a estudar o romance *O perfume* do escritor alemão Patrick Süskind, publicado pela primeira vez em 1985. Tem-se o objetivo de demonstrar como essa obra, que antecipa no subtítulo ser a história de um assassino, se configura em romance policial. Para viabilizar o trabalho, busca-se subsídio na teoria da literatura policial e na história desse gênero, permitindo então estabelecer semelhanças e distinções. Antes, porém, discorre-se brevemente sobre os variados gêneros que compõem *O perfume*, que leva ao extremo a definição de romance, ou seja, uma composição híbrida por excelência. A obra em questão mescla, além das duas categorias principais do romance policial, a saber, enigma e negro, os gêneros predecessores a ele. *O perfume* rompe as convenções da ficção policial, com isso, aproximá-lo do gênero possibilita que outros romances sejam analisados pelo mesmo viés e possam eventualmente ser considerados também romances policiais, embora aparentemente estejam distantes do romance policial tradicional.

**Palavras-chave:** Romance enigma. *Roman noir*. Narrativa híbrida. Assassino em série. Patrick Süskind. *O perfume*.

## ABSTRACT

PIVA, P. C. **Smelling good can be evil: the configuration of *Perfume* as a crime novel.** 89 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

This essay intends to study one of Patrick Süskind's novels, *Perfume*, published for the first time in 1985. Our goal is to show how this work, which subtitle foresees the story of a killer, is configured in a crime novel. To make this concrete, we look for some data in the theories of the crime novel and in the history of this gender, which allow us to establish similarities and distinctions. Previously, however, we briefly expose the several literary genders that compose *Perfume*, carrying the definition of the novel too far; in other words, a hybrid composition par excellence. The work at issue blends, besides the two main categories of the crime novel (the mystery and the noir one) the predecessor genders to it. *Perfume* tears the conventions of crime fiction; then, approaching this novel to the gender makes it possible for other novels to be analyzed the same way, so that they can occasionally be considered crime novels as well, although apparently far from the traditional crime stories.

**Keywords:** Mystery novel. *Roman noir*. Hybrid narrative. Serial killer. Patrick Süskind. *Perfume*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 O CRIADOR E A CRIATURA .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 O impacto da publicação .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 A temática e a construção narrativa .....</b>	<b>16</b>
<b>1.3 A mescla de gêneros .....</b>	<b>19</b>
<b>2 O RASTRO DA NARRATIVA POLICIAL .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 Delimitação do gênero .....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 As origens e o iniciador do gênero .....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 Os seguidores e os desdobramentos do gênero .....</b>	<b>44</b>
<b>3 O CORPO CENTRAL .....</b>	<b>55</b>
<b>3.1 Criminoso .....</b>	<b>55</b>
<b>3.2 Detetive.....</b>	<b>65</b>
<b>3.3 Vítima .....</b>	<b>72</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>79</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>85</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos a obra *O perfume (Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders)* lançada em 1985, pelo escritor alemão Patrick Süskind, e propomos sua vinculação à narrativa policial, procurando demonstrar como se constroem as tramas desse romance que informa já no subtítulo que o protagonista é o assassino. Para tanto, buscamos inicialmente subsídios teóricos sobre as origens da narrativa policial, suas características estruturais e temáticas, para podermos então traçar semelhanças e distinções.

O *corpus* da pesquisa restringe-se a apenas esse romance de Süskind, visto que a incursão no gênero não foi repetida por ele em outra criação literária. Optamos pela tradução feita em português brasileiro, por Flávio René Kothe, e publicada pela Record, atualmente em sua 28ª edição. A escolha deve-se, principalmente, ao fato de que a grande riqueza descritiva e o léxico específico do mundo dos aromas e das especiarias – o qual não dominamos – ocasionariam uma leitura modesta. Como o foco da pesquisa não é estilístico, acreditamos não haver comprometimento no que tange à análise pretendida.

Na primeira parte, inserimos a obra no contexto de sua publicação, envolvida de críticas, acusações e bastante repercussão. Nesse momento, também descrevemos uma breve sequência dos gêneros que se mesclam, procurando demonstrar que a obra é um romance, e este, por definição, é um gênero híbrido.

Em seguida, fazemos um percurso do gênero policial, desde suas origens mais remotas, passando por sua fundação, até seus aspectos atuais, para podermos desenvolver os argumentos necessários e, assim, concretizar nosso objetivo. Exatamente por isso, passamos pelo romance de aventura e de terror, pela fundação do gênero por Edgar Allan Poe, esboçamos as diferenças entre romance enigma e romance negro e comentamos sobre as personagens que englobam a narrativa policial.

Finalmente, na terceira parte, adentramos ao estudo proposto. Nela, ancorados pela teoria do romance policial, tecemos comparações a fim de apontar a relação de *O perfume* com a ficção policial e indicar sua contribuição ao gênero, que é um dos mais perduráveis e ainda assim não recebe a devida dedicação no campo dos estudos acadêmicos. Por se tratar, antes de tudo, de um romance, analisamos estruturalmente a narrativa, embasados pela terminologia de Genette, verificando como o tempo, o espaço, o narrador, as personagens integram *O perfume*, pois um bom romance policial precisa conter também os elementos de um bom romance.

## 1 O CRIADOR E A CRIATURA

### 1.1 O impacto da publicação

O primeiro trabalho de prosa de ficção de Patrick Süskind (1949-), *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, foi publicado em série, no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no outono de 1984, e, na primavera de 1985, em forma de livro. A obra é constituída de 51 episódios<sup>1</sup> distribuídos em quatro partes. A primeira parte (1-22) narra a vida de Grenouille em Paris até quase completar 18 anos e ser declarado liberto do laboratório onde aprendeu a expressar suas ideias perfumísticas em gramas e gotas; a segunda parte (23-34) conta a partir do momento em que a personagem viaja rumo a Grasse, se detém na montanha e depois decide continuar a viagem em busca de se aperfeiçoar como perfumista; a terceira parte (35-50) tem Grasse como cenário, onde o protagonista aprimora suas técnicas e executa seus crimes; a última parte (51) é o retorno de Grenouille ao mesmo cemitério de Paris onde nasceu e onde se suicida.

*O perfume* foi considerado um dos mais importantes romances da década de 80 do século passado. Rapidamente tornou-se *best-seller* e permaneceu na lista do *Der Spiegel* por mais de dez anos e nunca mais deixou de ser reeditado desde então, totalizando 4 milhões de exemplares vendidos, só na Alemanha, e 15 milhões em países estrangeiros, tendo sido traduzido em 42 línguas.

“Sabe-se muito pouco sobre a vida do escritor, que é tido como uma das pessoas mais retraídas do cenário literário alemão” – lemos na última página da 16ª edição brasileira (RECORD, 1997, p. 219). Na biobibliografia do autor, disponibilizada pela editora que detém os direitos autorais de todas as obras de Süskind em alemão, há somente a informação de que estudou História Medieval e Moderna em Munique e Aix-en-Provence (DIOGENES, p. 1).

Süskind é o autor alemão jovem mais conhecido fora de seu país e o sucesso causado pelo romance em questão permitiu que fosse comparado ao estrondo de *Die Blechtrommel*

---

<sup>1</sup> Provavelmente essa mesma divisão foi apresentada quando se publicou a obra seriada. Embora tenhamos buscado a afirmação exata, não foi possível confirmar, pois no arquivo online do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* estão disponíveis somente as edições posteriores a 1994.

(*O tambor de lata*), de 1959, do maior escritor alemão em atividade e um dos mais comprometidos com a história e a política de seu país, Günter Grass (1927-). Pois se a história da recepção do primeiro romance de Grass “registra sobretudo imensa e entusiástica ressonância, esta não foi de todo unânime, uma vez que também vozes dissonantes se fizeram ouvir em resenhas violentamente indignadas com o ‘niilismo’, as ‘blasfêmias’, as ‘obscenidades’ do romance” (MAZZARI, 1999, p. 14). A acolhida que *O tambor* teve por parte da crítica se estendeu também pela opinião pública alemã, porém, até 1975, tinha vendido a cifra de 5 milhões de exemplares, tendo merecido traduções para 20 idiomas.

O romance de estreia de Süskind chamou a atenção por motivos diversos. Alguns ficaram fascinados com a evocação detalhada da cidade de Paris no século XVIII, outros pela história social; outros sentiram um prazer macabro nas perversidades e na violência existentes no período descrito e na personagem que as representa, alguns viram ainda uma alegoria sobre o Terceiro Reich – nome que se dá ao período da história durante o qual vigorou o regime totalitarista de Adolf Hitler na Alemanha.

Quando ainda não haviam se esgotado os elogios, assomou-se um informe, sério e documentado, publicado no diário mexicano *La Jornada*, denunciando que a obra era, na realidade, um plágio. De acordo com o periódico, em 1983 Süskind trabalhava para a editora suíça Diogenes selecionando materiais dignos de serem publicados e assim chegou a suas mãos um relato chamado *Le miasme et la jonquille*, de Alain Corbin, publicado na França no ano anterior. O periódico assinalou que Süskind, na qualidade de assessor editorial, escreveu um parecer negativo desaconselhando a tradução alemã, e que dois anos mais tarde aparecia *O perfume*.

As acusações não motivaram reação, nem da parte do escritor nem de seus editores, provavelmente porque a história da literatura está repleta de denúncias parecidas. O crítico francês Roland Barthes, no seu famoso ensaio de 1968 sobre a morte do autor, observa que o texto é um tecido de citações e, por isso, nenhuma escritura é original (BARTHES, 1988, p. 69). O autor de *Saberes e odores*, título da tradução brasileira de *Le miasme et la jonquille*, numa entrevista publicada na *Revista Brasileira de História*, disse: “Se esse livro teve tanta repercussão, é – eu não me iludo – por causa do romance de Patrick Süskind, *O perfume*. Süskind inspirou-se no meu livro [*Saberes e odores*] para escrever seu romance.” O atípico



historiador, cuja originalidade se manifesta pela escolha de objetos de estudos inusitados (a história do olfato, da miséria sexual masculina, da paisagem sonora), prossegue na reflexão:

Parece-me que eu mostrei que “o imaginário social” – é o subtítulo do livro –, isto é, as maneiras pelas quais se representa o outro, deve muito à olfação. [...] As elites esforçam-se em desodorizar, em não deixar a perspiração, isto é, o odor do eu, transparecer – era o assunto de Süskind. [...] Esse processo de distinção social pela desodorização me pareceu essencial para entender a sociedade do século XIX (CORBIN, 2005, p. 18).

Essa tentativa de desodorização é manifestada, por exemplo, no romance *Germinal* de Émile Zola (1895) e em *Quincas Borba* de Machado de Assis (1891). No primeiro, a mulher do grande patrão quer abrir as janelas depois da visita de uma delegação de operários para esvaziar a sala dos odores da classe operária. No segundo, o cuidado da personagem Cristiano Palha com sua aparência é descrito com detalhes: ele ensaboa e esfrega o rosto, lava o colo e a cabeça em uma fina bacia de prata para depois enxugar-se, escovar-se e perfumar-se (MARIUZZO, 2007).

O romance de Süskind transcorre numa época em que “reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje”.

Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sob as pontes e dentro dos palácios [...] Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva ou destrutiva, manifestação alguma de vida, a vicejar ou a fenecer, que não fosse acompanhada de fedor (SÜSKIND, 2008, p. 11).

O romance, até pouco tempo considerado inadaptável para a linguagem cinematográfica, por tratar de um sentido que o cinema não pode reproduzir, foi transformado em filme pelo diretor alemão Tom Tykwer, em 2006. Todos os cineastas que estiveram anteriormente ligados ao projeto, como Tim Burton, Kubrick, Scorsese, julgaram que ele era infilmável. Como o autor relutou bastante tempo para vender os direitos autorais e só aceitou em 2001 por 10 milhões de euros, o filme tornou-se um dos mais caros já feitos na Alemanha, com um orçamento de 50 milhões.

## 1.2 A temática e a construção narrativa

Em *O perfume*, deparamo-nos com uma combinação de romance policial, *Künstlerroman* (romance de artista), romance picaresco, romance histórico, gótico, fantástico, conto de fadas, além de um tema bastante inusitado, o cheiro<sup>2</sup>. O livro conta a história de um assassino em série (perfumista/artista) e de uma cidade (Paris), e faz isso misturando elementos do Barroco, do Romantismo e Pré-Romantismo e da Pós-Modernidade.

A apreciação da obra é intranquila para os críticos, enquanto uns a julgam impostora, outros a consideram um rompimento na escrita alemã. O debate assenta-se em forma x conteúdo: sua estrutura narrativa direta, herdeira da ficção realista do século XIX, e sua estrutura construída pela junção de fragmentos, criada por alusões incontáveis aos “clássicos” do cenário literário europeu *versus* a temática do cheiro, fenomenologicamente nova.

O olfato nunca havia sido usado antes para sustentar todo o enredo de uma narrativa. Constitui um reino novo e ainda encoberto de significação, preciso em sua referência estrutural (o cheiro de...), mas extremamente imprevisível em seu impacto psicológico e associativo nas personagens fictícias assim como no leitor.

O protagonista era um homem que sofria de um defeito fisiológico: era inodoro, contudo tinha o sentido do olfato apuradíssimo, que lhe permitia decifrar todos os cheiros do mundo<sup>3</sup>. E sua presença perturbava, pois “não conseguiam sentir o seu cheiro. Tinham-lhe medo” (SÜSKIND, 2008, p. 26).

---

<sup>2</sup> William Spindler, ao propor uma tipologia para o realismo mágico, enumera três vertentes: *Metaphysical Magic Realism*, que corresponderia a uma sobrenaturalização do real; *Anthropological Magic Realism*, mais ligado à cultura, podendo ser chamado de Real Maravilhoso; *Ontological Magic Realism*, em que não há explicação nem contradição e tem-se a naturalização do irreal. Spindler classifica *O perfume* na primeira (1993, p. 80). Nessa categoria, o autor enquadra narrativas que apresentam o fenômeno do proto-natural, ou seja, anormal mas não sobrenatural, que seria o caso de Grenouille, dotado de um sentido olfatório monstruosamente desenvolvido.

<sup>3</sup> As diferentes moléculas de odor interagem com os neurônios e disparam as informações que serão interpretadas pelo cérebro, permitindo aos seres humanos distinguir um repertório com milhares de odores. Com 400 tipos diferentes, os receptores olfativos constituem a maior família de proteínas do organismo

A descrição do medo causado pelo protagonista de *O perfume*, Jean-Baptiste Grenouille, na maioria das vezes modalizada, baseia-se em termos associados à respiração: “era como se uma ventania passasse pelo dormitório”; “como se tivesse ficado mais frio no quarto” (SÜSKIND, 2008, p. 26); “começou a ter uma sensação de medo, um estranho calafrio”; “a moça sentiu-se enregelar”; “era como se houvesse uma corrente de ar frio às suas costas, como se alguém tivesse aberto uma porta que levasse a um enorme porão gelado” (Ibid., p. 42). E “o aroma é um irmão da respiração. Com esta, ele penetra nas pessoas, elas não podem escapar-lhe caso queiram viver” (Ibid., p. 136).

O sobrenome da personagem principal significa “rã” no idioma francês. As rãs, assim como os anfíbios em geral, possuem respiração pulmonar (portanto, inspiram e expiram o ar) e respiração cutânea (absorvendo oxigênio também através da pele, que é permeável). As rãs podem encher o papo (saco vocal) de ar quando aspiram retendo-o por algum tempo, isso possibilita fazer trocas gasosas nesse local que é muito vascularizado e também emitir suas vocalizações. Ao contrário de Grenouille, as rãs possuem, sim, um odor. A pele dos anfíbios possui diferentes tipos de glândulas que secretam algumas toxinas e também substâncias que a protegem. O odor desses animais vem, provavelmente, dessas substâncias secretadas na pele.

A extraordinária alusividade de *O perfume* foi reconhecida por um grande número de críticos desde sua aparição<sup>4</sup>; menos óbvio, porém, foi o fato de suas referências intertextuais

---

humano. Mesmo assim, é pequena se comparada a mamíferos que dependem do olfato para sobreviver: esses 400 correspondem a um terço do acervo de camundongos e metade do que define o celebrado faro canino (GUIMARÃES, 2009, p. 18). Nesse sentido, o olfato do protagonista é caracterizado como anormal, já que é extremamente desenvolvido.

<sup>4</sup> O romance cria significado ao conversar com outros livros e enumerar seus “padrinhos” que os críticos já detectaram deve ser o suficiente aqui: a tradição inteira do picaresco e do *Künstlerroman*, o *Prometeu* e *O Aprendiz de Feiticeiro* de Goethe, também *O Fausto* de Goethe, os mitos da criação, os Evangelhos, E.T.A. Hoffmann e Joris K. Huysmans, *O Pai Goriot* de Balzac, o mito de Dionísio, talvez na versão *As bacantes* de Eurípides, *Frankenstein* de Shelley, *Doutor Fausto*, *Felix Krull*, *O Eleito*, *A Montanha Mágica* todos de Thomas Mann, *As Ilusões Perdidas* de Balzac, *Assim Falava Zaratustra* de Nietzsche e *Empedokles* de Hölderlin; *O Frasco* de Baudelaire, *O Anel dos Nibelungos* de Wagner, *Quasimodo* de Victor Hugo, *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl* de Chamisso, *O Tambor* de Günter Grass, *Michael Kohlhaas*, *Penthesilea* e *O Terremoto no Chile* de Kleist, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Doctor Jekyll e Mr. Hyde* de Stevenson, e finalmente o *Amadeu* de Shaffer. Dörfler pensa também em *O Estrangeiro* de Camus, Bogdal cita além disso (sem mencionar títulos):

estarem centradas principalmente em dois períodos literários: o Romantismo e o Simbolismo.

As insinuações a uma sucessão de poetas, começando com Baudelaire e terminando em Rilke<sup>5</sup>, enfatizam os poderes “alquímicos” do artista criativo. Considerando que as partes iniciais do romance baseiam-se amplamente em subtextos de poemas simbolistas franceses – como “*Le Flacon*” e “*Parfum Exotique*” de Baudelaire – ou em autores alemães da virada do século – “*Der Alchimist*” de Rilke – a influência romântica torna-se mais aparente quando Grenouille escala o topo de sua montanha isolada (RYAN, 1990, p. 399).

O desejo do perfumista de imitar todos os aromas existentes fica em paralelo com as amplas apropriações que o autor faz de textos já existentes, e o método pelo qual Grenouille se utiliza levanta as mesmas questões, estéticas e éticas, que são feitas ao método de Süskind ao criar seu romance. Segundo Judith Ryan (1990, p. 397), *O perfume* nos força a rever a concepção de como um texto funciona, tanto em relação a outros textos como também em relação a seus próprios mecanismos internos.

Giuseppe Baldini, o primeiro perfumista a ensinar Grenouille, tinha em mente copiar o perfume *Amor e Psiquê*, do “miserável” Pelissier. “Nada tinha de ordinário. Absolutamente clássico, redondo e harmônico. E, apesar disso, fascinantemente novo” (SÜSKIND, 2008, p. 58). O nome desse perfume conduz ao mito grego de Eros e Psique. Eros (Cupido) apaixonou-se violentamente ao ferir-se com uma de suas setas, por uma simples mortal, Psique, princesa de arrebatadora beleza com quem quis se casar. Durante muito tempo Vênus (Afrodite), deusa da beleza e do amor, mãe de Eros, se opôs a esse casamento e submeteu Psique a difíceis e quase insuperáveis provas. Finalmente, Eros queixou-se a seu pai, que se declarou a seu favor e ordenou que conduzissem Psique ao céu, onde, sendo admitida à companhia dos deuses, bebeu o néctar, comeu a ambrosia e se tornou imortal. O mito inspirou inúmeros artistas: podemos citar como exemplares a narrativa de Apuleio,

---

Voltaire, de Sade, Bierce, Poe, Maupassant; Ryan refere-se a Rilke, a *Canção da Noite* de Claudius, Hofmannsthal; Meyhöfer encontra reminiscências de Fontaine e Flaubert, Wolfram Schütte em *Klein Zaches*; Reich-Ranicki e Fleming pensam em Proust, Fleming e Jacobson em *Tonio Kröger* e em *Mario und der Zauberer*. A lista dessas obras literárias, filosóficas e histórico-culturais está aberta; alguns leitores podem completá-la adicionando mais pastilhas de mosaico ao cosmo de alusões através da própria experiência como leitor (FRIZEN; SPANCKEN, 1996, p. 125-127).

<sup>5</sup> Ver anexos.

inserida em seu *O asno de ouro*, e o poema narrativo “Eros e Psique” de Fernando Pessoa. A fábula tem tido muitas interpretações psicanalíticas, posto que Psique significa “alma” e Eros é o deus do amor (PUGLIESI, 2005, p. 35).

Inicia-se, assim, uma reflexão do narrador acerca da cópia. “Isso, aliás, não era proibido. Só extremamente deselegante” (SÜSKIND, 2008, p. 51). E “há de ressurgir, tão perfeitamente copiado que nem um cão de caça poderá distingui-lo do seu original” (Ibid., p. 59). Analogamente, pensamos no processo de construção do romance de Süskind.

[Os] seus perfumes eram misturas há muito conhecidas. Jamais tinha inventado algo. Não era um inventor. Era um cuidadoso confeccionista de aromas comprovados, como um cozinheiro que, com rotinas e boas receitas, faz uma grande cozinha, sem jamais, contudo, ter inventado um prato próprio (SÜSKIND, 2008, p. 50).

Para Ryan, a técnica de *O perfume* explica não apenas seu estilo, mas também seu enredo, o qual ela vê como um tipo de nova versão em resumo de dois séculos de teoria da arte. Ela traça o caminho da vida do protagonista Grenouille: de sua primeira definição como um ninguém bastardo da classe baixa do século XVIII, ele passa por uma fase de dualismo romântico, então uma fase de dissolução estética, e finalmente ele emerge como um ser canibalizado pós-moderno (RYAN, 1990, p. 401).

Mas *O perfume* não é mera colagem de alusões literárias ao acaso. Ryan ainda argumenta que, ao evocar a literatura canônica, a obra mostra quão próximos ainda estamos dos valores representados por esse cânone. Ao posicionar as reminiscências de uma literatura passada ainda venerada de tal forma que elas são roubadas de sua originalidade, corrompidas pela mistura impura às quais são incorporadas, o romance coloca em questão o uso de tais fragmentos como critérios humanísticos nos dias de hoje (RYAN, 1990, p. 402).

### 1.3 A mescla de gêneros

Dos vários subtextos da obra e dentre os vários temas que ressalta, parece haver um central e dominante: o retrato de um artista. O *Künstlerroman* (romance de artista) é uma

variação do *Bildungsroman* (romance de formação). Este se refere ao processo de formação psicológica, espiritual e social da personagem, cuja história geralmente é narrada a partir da infância até o início da idade madura, quando a personagem já se encontra “formada”. Aquele retrata a formação de uma personagem que desempenha atividades artísticas como escritor, músico, ator, pintor etc.

Süskind retoma o conto *Das Fräulein von Scuderi* (*A senhorita de Scuderi*, 1819) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e faz dele o primeiro dentre seus vários intertextos, já que a primeira sentença de *O perfume* alude à frase que introduz René Cardillac, personagem de Hoffmann. Grenouille é apresentado como uma das figuras mais geniais e detestáveis do século XVIII e esta é, evidentemente, uma variação da descrição de Cardillac, mostrado como uma das pessoas com mais apurado senso artístico e mais singulares do final do século XVII. A descrição de Cardillac, por sua vez, remete à de Michael Kohlhaas, personagem da obra homônima (1810) de Heinrich von Kleist (1777-1811), como um dos homens mais corretos e ao mesmo tempo mais terríveis do século XVI. Ao fazer essa evocação, o leitor é programado para receber Grenouille numa sequência de crescentes e monstruosos desajustes, cujos terrores trazem o presságio das convulsões sociais e horrores dos tempos mais modernos.

As semelhanças perpassam vários níveis da narrativa. Ambas tomam como lugar a França pré-revolucionária, ambiente das crises que antecedem os horrores da Revolução e a emergência do Romantismo. As duas histórias não retratam simplesmente um artista excêntrico e talentoso que se torna um assassino com atributos demoníacos, na verdade os artistas/assassinos lutam para preservar a unidade e a beleza do intercurso da vida cotidiana. Cardillac é uma dentre várias figuras de artista na obra de Hoffmann e Grenouille não está sozinho na ficção de Süskind. Há uma jovem de Stuttgart, que sabia fazer belos desenhos e não soube compreender as palavras do seu crítico, no primeiro conto de *Um combate e outros relatos* (*Drei Geschichten*, 1995).

A inspiração do marcante odor da “mocinha da Rue des Marais” resulta em uma epifania para a personagem que acaba determinando o curso de sua vida como artista, pois “como todos os monstros geniais, aos quais um evento externo deita um trilho reto dentro da caótica espiral de suas almas, Grenouille não se desviou mais daquilo que acreditava ter reconhecido como direcionamento do seu destino” (SÜSKIND, 2008, p. 44). Percebemos uma relação com *Tonio Kröger* (1903), de Thomas Mann (1875-1955). Seu protagonista, durante

viagem à Dinamarca, também vive a experiência de uma epifania que o leva a entender seu dom e modelar sua carreira artística. O que distingue Kröger de Grenouille é que o primeiro, na busca de si mesmo, encontra o que procura e resolve essencialmente todas as suas tensões, enquanto a busca do segundo termina por falhar. Isso porque no momento de maior triunfo de sua vida “não sentiu mais nenhuma alegria, nem sequer o menor sentimento de satisfação. O que ele sempre havia desejado, ou seja, que as outras pessoas o amassem, tornava-se, no instante de seu êxito, insuportável” (Ibid., p. 205).

Manfred Jacobson (1992, p. 202) aponta que uma razão para o interesse de Süskind pelas novelas de Hoffmann e Mann se deve ao fato de essas pequenas obras-primas conterem algumas das mais particulares caracterizações do artista na literatura alemã. O que corresponderia, possivelmente, a uma “pretensão” de Süskind em igualar sua personagem às desses dois autores.

Grenouille é apresentado numa sucessão de relações com pessoas que o exploram. Entretanto, em cada uma delas a personagem foi de certa forma amparada ou privilegiada com algum conhecimento crucial ao seu desenvolvimento de perfumista. Enquanto ele aprende, os indivíduos um a um se deparam com uma morte “acidental” ao fim do episódio que encerra sua participação. Facilmente reporta-nos à estrutura picaresca, cujo anti-herói reúne as muitas novelas que se sucedem, cada uma formando um todo.

Comumente, no romance picaresco, temos um relato biográfico em que a vida do pícaro aparece narrada desde as origens e o anti-herói atua numa relação de dependência de uma série de amos. Em geral, essa figura é membro de uma categoria social baixa, fundamental para o propósito de ascensão, e o motivo da viagem costuma ser primordial para alcançar este objetivo. Encontramos, de modo semelhante, esses elementos em *O perfume*, já que Grenouille “era apenas um aprendiz, isto é, um nada. A rigor, [...] ele era ainda menos que um nada, pois um aprendiz normal precisava ter ascendência imaculada, isto é, legítima, ter parentesco adequado ao seu nível e um contrato de aprendizado” (SÜSKIND, 2008, p. 95). Porém, não queria atingir o grau de auxiliar e, posteriormente, de perfumista visando o lucro advindo de tal ascensão. “Não pretendia fazer dinheiro com a sua arte, nem sequer pretendia viver dela, se fosse possível viver de outro modo. Queria externar o seu interior, nada mais que o seu interior” (Ibid., p. 96). Para tanto, viaja ao sul da França, até Grasse, cidade onde foi aprimorada a técnica de extração de odor de uma substância, superior à destilação, denominada *enfleurage* e que ele precisava aprender.

A cidade é o local adequado e até necessário para a picaresca. Fora da cidade, o pícaro desaparece, a menos que esteja indo de uma cidade para outra. Esse espaço é um modo de existência numa cidade grande e populosa, preferentemente uma capital, que permita o comportamento irregular ao facilitar o anonimato, os deslocamentos e o encontro de vítimas (GONZÁLEZ, 1994, p. 74).

Um aspecto particular da picaresca é a escolha de um nome nada vazio de significado para o protagonista. Não apenas Grenouille tem um sobrenome carregado de sentido, mas também seu opositor direto. “Antoine Richis era, de longe, o mais rico burguês da região. Possuía latifúndios [...], casas no campo, participações em navios que iam para as Índias, um escritório permanente em Gênova e o maior depósito de substâncias aromáticas, especiarias, óleos e peles da França” (SÜSKIND, 2008, p. 173).

Grenouille é uma figura fictícia, impossível que sua existência seja imaginada fora das páginas do livro, mas Süskind deseja provocar o leitor com a possibilidade histórica de Grenouille, que é sugerida pelas datas precisas fornecidas para nascimento e morte da personagem. O leitor é ao menos tentado a pesquisar tais datas a fim de descobrir se elas se referem a alguma célebre figura. Em Paris nasce então o maior perfumista de todos os tempos e o narrador explica que “o seu nome caiu hoje no esquecimento [...] porque o seu gênio e a sua única ambição se concentravam numa área que não deixa rastros na história: o fugaz reino dos perfumes” (SÜSKIND, 2008, p. 11).

De acordo com o teórico marxista George Lukács (1983), o que importa no romance histórico não é a representação artisticamente fiel de um período histórico concreto (p. 19); se trata de ressuscitar poeticamente os seres humanos que figuraram nesses acontecimentos (p. 42). Na opinião de Otto Maria Carpeaux, “uma das grandes seduções do romance histórico é a possibilidade de tecer comparações, mais ou menos subentendidas, mas meditadas ou mais baratas, com acontecimentos da história contemporânea” (1984, p. 2214).

*O perfume* tem como autor um homem do século XX e, quando seu narrador relata o dia em que Grenouille cometeu seu primeiro assassinato, em 1º de setembro de 1753, na comemoração do aniversário da coroação do rei, ironicamente zomba também das atitudes em relação aos feitos políticos do presente e atenta para os espetáculos criados por esses políticos para se manterem no poder com o consentimento popular:



[Uma multidão de milhares de pessoas acompanhava o espetáculo da queima de fogos de artifício] com entusiásticos ahs e ohs e bravos e até com vivas – embora o rei já tivesse subido ao trono há quarenta e oito anos e o ápice de sua popularidade já tivesse há muito ultrapassado (SÜSKIND, 2008, p. 39).

A Guerra dos Sete Anos (1756-1763) é sutilmente mencionada em *O perfume*. Temos a informação de que “Grenouille alcançou a montanha numa noite de agosto de 1756” (SÜSKIND, 2008, p. 107) e, “nesse túmulo de pedra longe do mundo, vivera deitado por sete anos” (Ibid., p. 121).

Durante esse tempo, transcorria uma guerra no mundo exterior, uma guerra mundial. Combatia-se na Silésia e na Saxônia, em Hannover e na Bélgica, na Boêmia e na Pomerânia. As tropas do rei morriam em Hessen e na Westfália, nas Ilhas Baleares, na Índia, no Mississipi e no Canadá, isso se não tivessem sucumbido ao tifo da viagem até lá. A guerra ia custando a vida de um milhão de pessoas, ao rei da França o seu reino colonial, e tanto dinheiro a todos os Estados participantes que, por fim, tiveram de, lamentando, acabar com ela (SÜSKIND, 2008, p. 117).

Durante a Guerra dos Sete Anos, a cidade de Colônia, na Alemanha, tinha um grande movimento: as tropas francesas estacionaram no local e a Água de Colônia (*Kölnisch Wasser*), criada em 1714 pelo italiano Giovanni Maria Farina, ganhou um excelente “garoto propaganda”: Napoleão Bonaparte. Apenas como curiosidade e de acordo com a história, Napoleão despejava todas as manhãs um frasco inteiro de Água de Colônia sobre a cabeça, conta-nos Renata Ashcar em seu artigo publicado na edição da revista *Com Ciência* dedicada à perfumaria (2007).

Outro evento histórico teve consequências sobre o destino pessoal de uma personagem: Madame Gaillard. As três fases da Revolução Francesa, a saber, Assembleia Nacional (1789-1792), Convenção Nacional (1792-1795) e Diretório (1795-1799), são cruciais para seus últimos anos de vida:

No ano de 1782, com quase setenta anos de idade, cessou suas atividades e sentou-se em sua casinha, esperando a morte. Que não veio. Em vez dela, veio, porém, algo com que nenhum ser humano na face da Terra podia ter contado, e que jamais tinha acontecido no país. Uma revolução, o que quer dizer uma arrasadora modificação de todas as relações e condições sociais, morais e transcendentais. [...] Mas – estava então com quase oitenta anos – [...] chegou o dia em que ela não recebeu mais o seu dinheiro em moeda

forte, mas em forma de papezinhos impressos, e este foi o começo do seu fim material.

Após dois anos, [...] Madame viu-se obrigada a vender a casa por um preço ridiculamente baixo [...] e de novo ela recebeu apenas aquelas folhinhas idiotas, e de novo, após dois anos, elas já valiam tanto quanto nada; e em 1797 – ela ia agora para os noventa anos – havia perdido todo seu patrimônio [...], passando a viver num ínfimo quartinho mobiliado na Rue de Coquilles. E só com dez, vinte anos de atraso, a morte acabou chegando. [...] Isso ocorreu no ano de 1799 (SÜSKIND, 2008, p. 31-33).

O retrato exato dos acontecimentos serve ao romance como pano de fundo, porque a intenção é de que essa presença histórica destaque tão somente as personagens. Essas precisões de detalhes verídicos, bem como a presença de personagens de identidade comprovada e que exerceram funções igualmente comprovadas, têm por efeito produzir a impressão de que a narrativa realmente aconteceu, e as notações de datas tendem a acentuar seu caráter documental (FREITAS, 1986, p. 15-16). Desse modo, a narrativa conduz o leitor a tratar a história como real, por mais estapafúrdia que possa parecer.

O semiólogo italiano Umberto Eco afirma que “tanto o romance histórico quanto o popular mergulham suas raízes no romance gótico: nele pescam à farta tanto um romancista ‘histórico’ como Guerrazzi quanto cronistas da irrealidade contemporânea como Poison du Terrail ou os autores de *Fantômas* [Souvestre e Allain]” (1991, p. 78).

Na época sobre a qual fala o narrador, “onde quer que se olhasse, imperava a correria. Pessoas simples, até mulheres, liam livros. Padres se acomodavam em cafés. [...] Em cada setor se questionava e se mexia e se pesquisava e se intrometia, faziam-se experiências” (SÜSKIND, 2008, p. 55). Era o espírito da nova época, o Século das Luzes, e a herdeira direta das ideias iluministas fora a Revolução Francesa.

Vale salientar que apenas uma parcela da população europeia teve contato com as novas ideias e descobertas científicas. A grande maioria da população continuou a pensar o mundo a partir do que ensinavam as teses religiosas. A ficção gótica nutriu-se de maneira particular do sobrenatural e encontrou no imaginário medieval matéria inesgotável para explorar:

Ele possuía, evidentemente, qualidades sobrenaturais. Tinha por certo um pacto com o demônio, caso não fosse ele mesmo o demônio. E, assim, muitos, sobretudo os espíritos mais simplórios, não souberam pensar em outra coisa senão em ir à igreja e rezar, cada categoria profissional para o seu patrono (SÜSKIND, 2008, p. 191).

No diálogo travado entre Dom Quixote e Sancho Pança no início do XLVII capítulo da obra de Cervantes (2005, p. 483), instaura-se a discussão sobre o diabo exalar ou não odor, visto que, na concepção de Quixote, os demônios *“puesto que traigan olores consigo, ellos no huelen nada, porque son espíritus, y si huelen, no pueden oler cosas buenas, sino malas y hediondas”*. E Grenouille *“parecia ser inatingível, incorpóreo, como um espírito”* (SÜSKIND, 2008, p. 170).

Quando Grenouille descobriu que não tinha cheiro criou um perfume bastante estranho. *“Mais estranho não havia até então existido na face da Terra. Não cheirava como um odor, mas como um homem que cheira”* (SÜSKIND, 2008, p. 131). Se fosse utilizado por uma pessoa tendo cheiro de pessoa, ela teria aparecido *“como um monstruoso ente duplo”* (Ibid., p. 131). Para imitar o odor humano, Grenouille, numa verdadeira cena de preparação de poção mágica, tratou de reunir *“ingredientes dos mais bizarros”* e transformou num *“caldo de bruxa”* (Ibid., p. 132).

Grenouille *“possuía determinadas capacidades e peculiaridades muito incomuns, para não dizer sobrenaturais; [...] parecia ser que ele [...] era capaz de enxergar através do papel, tecido, madeira, até mesmo através de sólidas paredes e portas trancadas”*. [Madame Gaillard] *“estava convencida de que o garoto devia ter – maluco ou não – uma segunda visão. E como ela sabia que os videntes atraem desgraça e morte, ele tornou-se para ela uma presença inquietante”* (SÜSKIND, 2008, p. 30).

O sobrenatural está também no poder de atração do aroma:

Grenouille o acompanhou, com o coração a saltar de medo, pois adivinhava que não estava seguindo o aroma, mas que o aroma o havia aprisionado e, agora, irresistivelmente, o atraía para si. [...] Grenouille caminhava sem vontade própria. Em determinado ponto, o aroma puxou-o abruptamente para a direita, aparentemente para o muro de uma casa. Uma passagem baixa se abriu, levando para o pátio interno. Como um sonâmbulo, Grenouille percorreu essa passagem, passou pelo pátio interno, dobrou num canto, chegou num segundo pátio interno, menor, e aí havia finalmente luz (SÜSKIND, 2008, p. 41).

O incesto, um motivo recorrente na literatura gótica, é representado nesse romance apenas como *“horrendo desejo”*, ou seja, não chega a ser consumado. Quando Richis olhava a própria filha *“amaldiçoava-se por ser pai dessa mulher e não um estranho, não um homem qualquer, diante do qual ela estivesse deitada como agora, mas que pudesse, sem pruridos,*

deitar-se junto a ela, sobre ela, dentro dela, com toda a sua concupiscência e todo o seu desejo” (SÜSKIND, 2008, p. 173). O desejo da personagem quase é consumado na cômica cena em que Richis, amando infinitamente Grenouille e acreditando ser esta sua filha, por usar a fórmula mágica, beija Grenouille na boca! (Ibid., p. 208)

O canibalismo, motivo usual da narrativa gótica, aparece nas páginas finais: “[...] o anjo estava esquartejado em trinta partes e cada integrante da corja catou um pedaço e retirou-se, arrastado por excitado desejo, para devorá-lo”. Os canibais, que já haviam cometido uma vez “um assassinato ou algum outro crime bem pesado”, se admiravam, mas “não sentiam o menor assomo de arrependimento” (SÜSKIND, 2008, p. 218).

A moderna narrativa fantástica remonta, em última instância, ao romance gótico (*Gothic Novel*) que surgiu no século XVIII. Ao contrário de seu ancestral – que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura – o fantástico foi paulatinamente sendo depurado ao longo do século XIX até chegar no XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada. Seu campo temático, porém, foi abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo (VOLOBUEF, 2000, p. 109).

O florescimento da narrativa fantástica também se deu à época do Iluminismo, no Romantismo, em contraposição à objetividade pregada pelo Realismo-Naturalismo, ou seja, ao racionalismo em voga. Encontramos personificados em Grenouille dois motivos recorrentes na literatura fantástica, bem como na gótica: o vampirismo e o mito de Frankenstein.

Os escritores românticos do século XIX sugeriram que o vampirismo envolvia a perda de força psíquica para o vampiro e escreveram sobre relacionamentos vampíricos que tinham pouco a ver com a troca de sangue. Portanto, não é necessariamente o sangue que o vampiro procura, mas “a força vital” que, acredita-se, é levada por ele (MELTON, 1995, p. xxxvi). Grenouille era um vampiro olfatório, porque ambicionava possuir a fragrância de determinadas mulheres e, para isso, precisava matá-las.

O processo de criação da obra-prima olfativa de Grenouille assemelha-se à junção dos pedaços corpóreos que serviram para dar vida à criatura do Dr. Victor Frankenstein, um ser monstruoso que se autodestrói no final. As essências das 25 moças foram obtidas através de *enfleurage* a frio dos corpos, maceração dos cabelos e das roupas, lavagem e

destilação. Desse modo, a “aura” de todas elas foram condensadas em gotas e armazenadas em diminutos frascos para depois serem unidas em um único recipiente. O próprio narrador afirma que Grenouille realizara o feito de Prometeu (SÜSKIND, 2008, p. 205), nítida referência à obra de Mary Shelley, *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818).

Parece não ser uma escolha casual a quantidade de essências coletadas. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, os números formados por dois algarismos expressam uma relação entre eles e podem ser analisados simbolicamente de diferentes maneiras (CIRLOT, 2005, p. 416). O número 5 é símbolo do amor e representa a simetria pentagonal (Ibid., p. 413). A forma de um diadema, imagem que Grenouille faz do seu composto aromático, lembra, inclusive, a de um pentagrama. O número 2 encerra os antípodas, como o bem e o mal, a vida e a morte. E os crimes foram articulados com o intuito de despertar, através do produto final, o amor por Grenouille, mesmo que para isso fosse preciso despertar o desamor, ou seja, o desprezo pelo assassino. Podemos multiplicá-los: 2 x 5 resulta em 10, que representa a perfeição (Ibid., p. 414). Se os somarmos temos 7, que simboliza uma unidade complexa (Ibid., p. 413). Ainda de acordo com o dicionário, o 25 é símbolo de erotismo, visto que o primeiro elemento que compõe o número confere multiplicidade e acrescenta poder ao segundo elemento, já definido anteriormente como símbolo do amor (Ibid., p. 416).

O mito da criação aparece em forma de delírio, imerso num vocabulário de ressonância sexual. O “palco desse delírio era [...] o seu império interior” (SÜSKIND, 2008, p. 110). Dissipava os fedores do passado “com força orgiástica”. “Grenouille, o pequeno homenzinho, tremia de excitação, o seu corpo se retorcia e contorcia de prazeroso deleite” (Ibid., p. 111).

E depois que os horrendos fedores do passado haviam sido dissipados, queria que houvesse perfumes em seu [estranho e exótico] reino. E ele andava com imensas passadas pelos largos campos a semear aromas das mais diversas espécies [...].

E quando via que tudo estava bem e que a terra toda estava permeada pela divina semente<sup>6</sup> de Grenouille, o Grande Grenouille deixava cair uma chuva de espírito de vinho [...]. Em seguida o Grande Grenouille ordenava que cessassem as chuvas. E assim se fazia. [...] E ele condescendeu em abençoar por diversas vezes a sua criação e recebeu as graças oferecidas com

---

<sup>6</sup> No original: *Grenouillesamen. Samen*, em alemão, designa tanto o substantivo “semente” quanto “sêmen”.

regozijo e júbilo e repetidas nuvens de odor. [...] Cansado das obrigações da criação e da representação divina, o Grande Grenouille suspirava pelas alegrias do lar (SÜSKIND, 2008, p. 112-113).

Essa passagem, de nítida conotação sexual, vai ao encontro do que presumiam os autores românticos. “O amor [...] é um tópico de enorme relevância no romantismo [...]. As altas aspirações que a ele se associam, não impedem, entretanto, que nas páginas dos românticos incida um outro tópico: o da sensualidade e do erotismo” (VOLOBUEF, 1999, p. 375).

A representação divina de Grenouille ocorre em todo o período em que ele passa isolado na montanha, portanto, fora das muralhas do núcleo urbano e burguês. E, “no romantismo alemão, o erotismo nasce da exaltação ao indivíduo (que dá vazão à sua fantasia, até no campo das relações interpessoais) e também da crítica à sociedade burguesa, cuja moral rígida e hipócrita é descartada” (VOLOBUEF, 1999, p. 378).

Herbert Marcuse (1975, p. 159), sociólogo da Escola de Frankfurt, verifica que na filosofia de Immanuel Kant (filósofo alemão contemporâneo do protagonista de *O perfume*, 1724-1804) a dimensão estética ocupa a posição central. “A disciplina da estética instala a ordem da sensualidade contra a ordem da razão” (Ibid., p. 160). “Está dado o passo que transforma a Estética, a ciência da sensualidade, na ciência da arte, e a ordem de sensualidade em ordem artística” (Ibid., p. 164). Fica explícito, desse modo, que o autor de *O perfume* intenta equiparar os delírios e as fantasias de Grenouille a uma criação artística, considerando haver um princípio estético.

A Guerra dos Sete Anos, ou seja, o período de hibernação de Grenouille, se encerra quatro anos antes do início do movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), conhecido também como Pré-Romantismo alemão. Esse movimento foi marcado por ser contrário aos ideais da Razão e defender a originalidade e a criatividade do gênio. Além disso, tinha interesse por tudo o que fosse primitivo, em oposição à civilização.

Grenouille alcançou a montanha porque “deixara para trás a atmosfera poluída da grande cidade e, a cada passo que se afastava, o ar ao seu redor se tornava mais claro, puro e limpo” e “sentiu essa simplicidade como uma salvação” (SÜSKIND, 2008, p. 103). Ainda mais libertadora era a distância em relação a pessoas. “Assim, o nariz conduziu-o para regiões cada vez mais remotas do país, afastando-o cada vez mais dos seres humanos e empurrando-o com ímpeto cada vez maior na direção do pólo magnético da maior solidão

possível” (Ibid., 106). Poderíamos dizer que o isolamento de Grenouille no cume de um vulcão de dois mil metros corresponde à atitude dos poetas românticos, que insistiam em permanecer em suas torres de marfim, isolados do resto do mundo, contemplando a humanidade por meio de uma posição elevada e privilegiada.

O Romantismo alemão nutria respeito não apenas pela narrativa fantástica como também pelos contos de fadas. O enredo do conto de fadas popular (*Volksmärchen*), ou seja, daquelas narrativas encantadas que durante séculos foram transmitidas oralmente pelos camponeses europeus, pode ser condensado no seguinte esquema: situação inicial, problema, viagem, solução/recompensa. A narrativa cíclica de *O perfume* pode, assim, ser caracterizada como um conto de fadas. Vejamos: a situação inicial permanece até quando Grenouille se aperfeiçoa no processo de destilação; a constatação do problema se dá quando percebe não ser suficiente para seus propósitos somente a destilação; a viagem se faz necessária para aprender o *enfleurage*; a solução é aprender a técnica a contento e a recompensa é conseguir criar o tão almejado perfume.

O conto de fadas artístico (*Kunstmärchen*) se difere do tradicional por ser esteticamente complexo e possuir autoria definida, mas absorve elementos temáticos da narrativa popular e explora alguns aspectos que inclusive estão presentes no romance de Süskind, como crítica à sociedade (hábitos e valores da burguesia), crítica à instituição, denúncia da perda de identidade do indivíduo, reflexão filosófica, mito, símbolo, alegoria, sonho, erotismo, todos imersos num estilo irônico, enigmático e grotesco.

Os estudiosos, quando se detêm na análise de *O perfume*, enfocam quase sempre sua relação com a pós-modernidade (Ryan, 1990; Jacobson, 1992; Gray, 1993; Whiting e Herzog, 1994; Elias, 1996). O ecletismo contido na pós-modernidade favorece e, principalmente, instiga a produção de arte que englobe diversos estilos e tendências, desse modo, fala a vários tipos de audiência. Sua proposta é a de criar uma miscelânea – uma literatura de massa e de elite, sem que o leitor tenha noção de qual é qual – e, assim, carregar a obra de valor estético.

Embora o romance crie desde o início uma expectativa formal e retórica pela proeminência do assassino, como enfatizado pelo seu subtítulo *Die Geschichte eines Mörders* (A história de um assassino), alguns críticos anteciparam a recepção do romance como um exame do crime e da misoginia, de uma dissecação violenta do confronto da sociedade com o outro. Alguns comentaristas dão exemplos específicos de como a violência

e a brutalidade são usadas no texto como um instrumento da narrativa ou da poesia, preferindo tirar conclusões da riqueza das apropriações literárias as quais informam o “diálogo” entre o texto e o público/leitor moderno ou encobrem suas críticas veladas do fenômeno moderno (RARICK, 2009, p. 211).

Nosso intuito é aproximar *O perfume* das vertentes do romance policial, pois cremos ser este o gênero que se destaca dos apresentados acima. Por isso, na próxima seção, fazemos um esboço histórico do romance policial para subsidiar nossa análise.



## 2 O RASTRO DA NARRATIVA POLICIAL

### 2.1 Delimitação do gênero

Narrativas policiais são sucesso garantido entre os mais distintos tipos de leitores e o gênero vem atraindo um número cada vez maior de interessados, visto os milhões de aficionados que consomem mensalmente centenas de novas edições pelo mundo todo.

Porém, “é tão fácil um leitor gostar de romances policiais quanto um crítico renegá-los”, como bem colocou Denise Góes, em seu dossiê escrito para a revista *Entre livros* (2005, p. 30). Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 14), “os críticos dividem-se em dois campos: há os que negam o romance policial como obra literária e há aqueles que, ao contrário, chegam a considerá-lo uma das melhores formas de romance”.

A crítica literária não costumava aceitar nos seus domínios o romance policial e, de acordo com Álvaro Lins, em um ensaio datado de 1953, não há propriamente injustiça nessa exclusão, pois o romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra. Mais adiante explica melhor:

O certo é que a ficção do romance policial e a ficção do romance literário são realidades diversas. Não se julgue, porém, que o romance policial seja uma degradação da literatura, como a história romanceada em face da verdadeira história, ou seja, uma desprezível subliteratura. Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias. Recursos que no romance literário seriam erros ou golpes falhados são nele instrumentos legítimos e adequados de realização (LINS, 1953, p. 11).

Porém, a partir do comentário que faz Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu artigo de 1988, na revista *Matraga* (p. 20), notamos uma gradual abertura para o estudo do gênero, impulsionada por escritores renomados:

A incursão, no gênero, por autores que não se identificam com o universo da cultura de massa, como Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e outros, propiciou uma reflexão mais ampla, abarcando desde as origens desse tipo de romance,

passando pelas transformações que sofreu, até chegar às características mais recentes. Com isso, os escritores tradicionais do gênero foram relançados e lidos pelos críticos numa ótica menos preconceituosa e mais analítica. É como se o fato de “a grande literatura” lançar mão de recursos até então considerados como restritos a um tipo de produção “menor” desse o necessário aval para que a discussão sobre o romance policial viesse à tona.

Essa abertura se deu principalmente porque existe uma dissolução da fronteira que separa cultura erudita e cultura popular na pós-modernidade. Nas palavras de Linda Hutcheon (1991, p. 69), a criação pós-moderna “diminui o hiato que [...] existe entre as formas artísticas altas e baixas, e o faz por meio da ironia em relação a ambas”, atingindo uma “paradoxal identidade popular-acadêmica” através da “técnica de inserir e depois subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte”.

Ernest Mandel (1988, p. 42) observa que a expressão “história policial” (*detective story*) foi empregada pela primeira vez em 1878 pela romancista americana Anna Katharina Greene, no seu livro *The Leavenworth Case*. O gênero tem recebido distintos nomes ao longo de sua história (romance policial, romance criminal, romance enigma, romance de mistério, romance de detecção, romance de lógica, romance dedutivo, romance-jogo, romance-problema, romance negro etc.) e é designado inclusive de diferentes maneiras em diversos países (*roman policier* na França, e antes *roman judiciaire* por causa dos romances de Gaboriau; na Itália *romanzo giallo*, devido à cor amarela da capa dos livros da coleção Mondadori; *Kriminalroman* na Alemanha; e, dependendo da extensão, *detective novel* ou *detective story* na Inglaterra e nos Estados Unidos). Os elementos de que se valem os autores para esse tipo de romance são muito parecidos e se mesclam constantemente. Apesar disso, sempre há um matiz que se destaca sobre os demais.

O termo que designa o gênero quase obriga a existência de uma personagem, o policial. No entanto, nem sempre é o profissional da polícia que soluciona o mistério, exemplificado pelos detetives amadores Chevalier Auguste Dupin, de E. A. Poe, e Miss Marple, de Agatha Christie. Em muitas ocasiões o investigador não é policial nem detetive privado e, simplesmente, é forçado pelas circunstâncias. Por esta razão, Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 3) propõe que talvez fosse mais cabível a denominação “romance de mistério” ou mesmo “romance criminal”, uma vez que ele pressupõe a existência de um crime que deve ser resolvido. De qualquer forma, a designação romance policial, certa ou

errada, permaneceu para indicar o gênero literário. E os termos romance enigma e romance negro são utilizados para se referir às duas tendências principais.

Definir a narrativa policial é um trabalho extremamente difícil e a própria diversidade de nomes nos avisa de qualquer intento simplificador. Isso não impede, no entanto, de encontrar um denominador comum. Há um certo consenso sobre a afirmação de que a literatura policial agrupa as obras de ficção em que se produz uma ruptura da ordem cotidiana, através de uma infração à lei, o que dá lugar a uma investigação.

François Fosca, em sua *Histoire et technique du roman policier* (apud BOILEAU;NARCEJAC, 1991, p. 22-23), assim desenvolve a “regra de ouro” do romance policial:

- 1) O caso que constitui o assunto é um mistério aparentemente inexplicável.
- 2) Uma personagem (ou mais) – simultânea ou sucessivamente – é considerada, sem razão, culpada, porque índices superficiais parecem designá-la.
- 3) Uma minuciosa observação dos fatos, materiais e psicológicos, que segue a discussão dos testemunhos, e acima de tudo um rigoroso método de raciocínio triunfam sobre as teorias apresentadas. O analista nunca adivinha. Ele observa e raciocina.
- 4) A solução, que concorda perfeitamente com os fatos, é totalmente imprevista.
- 5) Quanto mais extraordinário parece um caso, tanto mais fácil é resolvê-lo.
- 6) Quando se eliminarem todas as impossibilidades, o que permanece, embora inacreditável à primeira vista, é a solução correta.

Desse modo, são lançadas três incógnitas e cada uma delas admite inúmeras soluções: quem fez isso? (*Whodunit*), como fez isso? (*Howdunit*) e por que fez isso? (*Whydunit*). De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 16), “o ‘porquê’ do crime é tão importante quanto o ‘como’. Bem mais: é na medida em que se conhecerá o porquê que será possível saber *quem* é o culpado”.

Todas as modalidades de romance policial pressupõem a obediência a certas normas, porém, “alguns dos mais proeminentes autores de ficção policial da Inglaterra e dos EUA chegaram ao ponto de criar regras estritas, rígidas, que eles mesmos deviam seguir em sua produção literária” (PONTES, 2007, p. 33).

Em 1928, o escritor Willard Huntington Wright, mais conhecido pelo seu pseudônimo S. S. Van Dine, publicou vinte regras (“*Twenty rules for writing detective stories*”) para se escrever um bom romance policial<sup>7</sup>, mas o próprio romancista as infringiu uma série de vezes. A maioria dos estudiosos não dá grande importância a tais regras, que foram publicadas sob formas diferentes em vários lugares. Julgam que foi mais um esnobismo do que qualquer outra coisa. “Algumas dessas regras – poucas – são válidas; outras, positivamente acarianas; e algumas até mesmo ridículas” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 23).

---

<sup>7</sup> 1. O leitor deve ter as mesmas chances do detetive para decifrar o segredo. Todos os dados devem ser claramente fornecidos ou descritos. O leitor deve poder chegar com eles à mesma conclusão a que o detetive chega.

2. Os truques e engodos que o criminoso apresenta ao leitor devem ser também apresentados ao detetive.

3. Não pode haver histórias de amor na novela de detetive.

4. O detetive e o narrador não devem ser o criminoso.

5. O criminoso deve ser descoberto mediante conclusões lógicas, não pode ser descoberto por acaso, por sessões espíritas ou por confissões espontâneas.

6. A novela de detetive precisa necessariamente ter um detetive.

7. Precisa haver um cadáver. E, quanto mais morto, melhor.

8. O crime precisa ser esclarecido através de meios naturais.

9. Só pode haver um detetive.

10. O criminoso deve ser alguém com um papel na história.

11. O criminoso não deve ser um serviçal.

12. Assim como só pode haver um detetive, somente pode haver um assassino.

13. O crime não pode ser praticado por uma máfia, um bando ou uma organização internacional.

14. O método do crime e sua descoberta devem ser científicos.

15. Quando se relê o livro, deve ficar bem claro onde estava a solução.

16. Não deve haver longas descrições nem sutis análises de caráter.

17. O criminoso não pode ser um assassino profissional.

18. O crime jamais acontece por acidente nem se trata de um suicídio.

19. Os crimes são cometidos por motivos pessoais.

20. Há truques que já não podem ser mais usados, como descobrir o criminoso através da marca de cigarros que fuma, impressões digitais falsas, o cão não ter ladrado porque o criminoso era alguém da casa, o criminoso ter um irmão gêmeo, uma personagem ser talentosa maquiadora e atriz (Apud KOTHE, 1994, p. 150-156).

Tzvetan Todorov (2006, p. 100-101), ao propor sua tipologia do romance policial, se detém nas mencionadas regras de Van Dine, julgando-as redundantes, e assim acredita ser possível resumi-las em oito pontos seguintes:

- 1) O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
- 2) O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
- 3) O amor não tem lugar no romance policial.
- 4) O culpado deve gozar de certa importância:
  - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
  - b) no livro: ser uma das personagens principais.
- 5) Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
- 6) Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
- 7) É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor:leitor = culpado:detetive”.
- 8) É preciso evitar as situações e as soluções banais.

Raymond Chandler, outro escritor de romance policial que se deteve também teoricamente sobre o gênero, refletiu mais sobre a essência que sobre suas características formais. Lacassin (apud BOILEAU;NARCEJAC, 1991, p. 62) extrai nove proposições de dois textos importantes de Chandler e assim formula:

- 1) A situação original e o desfecho devem ter motivos plausíveis.
- 2) Os erros técnicos sobre os métodos do assassinato ou da investigação não são mais admissíveis.
- 3) Personagens, ambiências e atmosfera devem ser realistas.
- 4) A intriga deve ser solidamente escrita e ter um interesse enquanto história.
- 5) A estrutura deve ser bastante simples para que a explicação final seja a mais breve possível e acessível a todos.
- 6) A solução deve parecer inevitável, possível e não truncada.
- 7) É preciso escolher entre duas óticas inconciliáveis: história de enigma ou aventura violenta.
- 8) O criminoso sempre deve ser punido; não forçosamente por um tribunal.

9) É preciso ser honesto com relação ao leitor e não ocultar-lhe nenhum dado.

Na Inglaterra, onde o romance policial prosperou mais do que em outros países, há um clube de detetives, o *British Detection Club*, “o Parnaso dos escritores ingleses de mistério. Sua lista de associados inclui praticamente todos os escritores importantes da ficção detetivesca desde Conan Doyle” (CHANDLER, 1997, p. 405). Na época de sua fundação, 1930, todos os membros eram obrigados a fazer um juramento de seguir normas rígidas para construir suas histórias policiais, embora nem todos as tivessem seguido. Foi o caso da grande dama do crime – Agatha Christie (GÓES, 2005, p. 36). “Ela cometeu pelo menos dois ‘deslizes’ em relação às regras que ela própria ajudara a estabelecer: não deu ao leitor ‘oportunidade igual à do detetive para desvendar o mistério’ e atribuiu o crime a alguém que não havia desempenhado ‘um papel de destaque no entrecho’.” (PONTES, 2007, p.83)

Uma das razões alegadas pelos críticos para rotular livros policiais como leitura de entretenimento seria o fato de o romance estar engessado nessas regras e fórmulas pré-estabelecidas. Seria uma explicação, na opinião de Denise Góes, se isso se aplicasse apenas aos clássicos. “Contudo, hoje, a busca de uma linguagem mais elaborada, acrescentando novos elementos, às vezes históricos, outras vezes políticos, e até tentando trabalhar mais os sentimentos das personagens, enfraquece esse argumento” (2005, p. 33).

Aliás, algumas das melhores narrativas policiais são aquelas que não se filiam fielmente ao gênero ou então o subvertem. Justamente pela necessidade que tem o gênero de surpreender, as regras têm sido sistematicamente ignoradas e transgredidas – contrariando o que postulava Todorov. Segundo o linguista búlgaro, “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. [...] O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (TODOROV, 2006, p. 94).

“Todorov vincula o romance policial à cultura de massa pelas suas características formais. Porém, será ele mesmo que, preocupado com as ‘estruturas narrativas’, fornecerá as linhas básicas para o estudo da narrativa policial” (KHÉDE, 1987, p. 47).

Já se pode traçar a história do romance policial, definir suas espécies e até examinar as influências de sua técnica particular nas obras da literatura consagrada. Do mesmo modo, podem-se comparar os romances policiais – entre si e não mais com os romances

tradicionais – para se avaliar se são bem realizados ou não. Mas, como não é considerado tradicionalmente objeto de estudo acadêmico, a crítica e os fundamentos teóricos do gênero são incipientes e polêmicos, como avalia Sônia Salomão Khéde (1987, p. 43-44).

## 2.2 As origens e o iniciador do gênero

Alguns apontam a Bíblia como detentora das origens mais remotas do conto policial. Por exemplo, Raimundo Magalhães Junior (1972, p. 209-213) colhe dois tipos no *Livro dos Profetas*, ambos sobre o profeta Daniel, que, ao seu ver, aparece como uma espécie de ancestral dos detetives modernos, habituados a solver crimes através de inspiradas e engenhosas deduções. Menciona também alguns textos gregos (Heródoto) e latinos (Virgílio) como sendo embrionários do gênero.

Numa outra linha, José Paulo Paes, na introdução que faz à obra *Maravilhas do conto policial*, afirma categoricamente:

Só mesmo um excesso de zelo arqueológico poderia explicar semelhante incursão a passado tão remoto; muito embora criminosos tenham existido desde que existe o homem, para existir ficção policial é indispensável a presença de um segundo personagem – o detetive. E convenhamos, detetive é coisa muito posterior ao teatro grego e aos versículos bíblicos (1963, p. 9).

A minoria que sustenta que os elementos do romance policial estão presentes em literaturas tão antigas está “apenas à caça de enigmas. O enigma é fundamental para a história de detetive mas não é, em si, a história de detetive, e seu lugar na literatura do crime é, em geral, comparativamente pequeno...” (SYMONS, 1972, p. 25, Apud HARROWITZ, 1991, p. 200).

Para determinados críticos, as raízes estão no romance de aventuras; para outros, nos contos de terror. Exemplar do primeiro caso é Paulo de Medeiros e Albuquerque, pois constata que o romance policial “é, por assim dizer, um desdobramento, uma vez que seus autores foram obrigados a procurar uma nova forma de se expressar, na qual não apenas a ação se fizesse sentir e o herói não fosse necessariamente um lutador, um guerreiro ou um

espadachim” (1979, p. 9). Mas pontua também que “não é a simples estória de um crime e a sua solução que transformam o romance de aventuras em romance policial. É necessário que essa solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtida através de um raciocínio lógico” (Ibid., p. 4).

Como representante do segundo caso encontramos Álvaro Lins. De acordo com o estudioso, o romance policial “é o produto de uma sociedade humana impregnada da força do mistério, que sente a atração do mistério da morte e capaz de acreditar em fantasmas e casas mal-assombradas, gostando das coisas terríveis e apavorantes” (1953, p. 15).

O primeiro, amigo confesso do segundo, pondera que “antes do romance de aventuras tornar-se o romance policial, ele passou por uma fase que podemos chamar de intermediária: a fase do romance sobrenatural ou de horror” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 4).

Esta forma literária teve como fundador efetivo *The Castle of Otranto*, publicado em 1764, por Horace Walpole, que só reconheceu sua autoria nas edições posteriores. “O romance gótico estava agora estabelecido como forma literária, e, à medida que o século XVIII se aproximava do fim, os exemplos multiplicavam-se de modo desconcertante” (LOVECRAFT, 2003, p. 27).

Os autores particularmente importantes por terem delimitado a ficção gótica, antes da década de 1790, são Walpole, Miss Aikins e Sophia Lee. Na década de 1790 aparecem Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis e Friedrich Schiller. Clara Reeve também é mencionada pelos críticos, apesar de não ter acrescentado inovação alguma ao gênero.

Ann Radcliffe (1764-1823), cujos romances famosos fizeram terror e suspense virarem moda, estabeleceu padrões novos e mais elevados no domínio do macabro e da atmosfera aterradora, apesar do hábito de destruir seus fantasmas no fim com explicações mecânicas elaboradas (LOVECRAFT, 2003, p. 30).

O horror em literatura atinge uma nova malignidade na obra de Matthew Lewis (1775-1818). Esse jovem autor voltou-se para o terror em formas mais violentas que sua predecessora jamais ousara pensar, e produziu, como resultado, uma obra-prima (*The Monk*, 1796) de pesadelo vivo cujo aspecto gótico geral é apimentado por uma profusão de fantasmagoria adicional (LOVECRAFT, 2003, p. 33).

Na opinião de Lovecraft (2003, p. 53), os contos e novelas de Hoffmann “são um exemplo de suavidade de cenário e maturidade de forma, embora se inclinem à futilidade e



à extravagância e lhe faltem os momentos exaltados de puro e paralisante terror que um escritor menos sofisticado poderia ter atingido”.

A história literária defende que a expansão inicial desse gênero é consequência da Revolução Francesa e a mais famosa versão desta afirmação provém de Marquês de Sade, ao argumentar que Radcliffe e Lewis foram os frutos necessários aos tremores revolucionários sentidos por toda Europa. Na opinião dele, frente a essa realidade sangrenta e chocante proveniente da Revolução, os autores empenhavam-se em competir, colocando em suas obras o horror e a violência (MILES, 2002, p. 43). Marquês de Sade não tem dúvidas de que a popularidade do gótico nos anos 1790, assim como no século XIX, foi devida aos temores e ansiedades estimulados na Europa pelo tumulto na França, encontrando um tipo de sublimação ou catarse nos contos de obscuridade, sangue e horror. E acrescenta que os escritores contemporâneos necessariamente deveriam invocar os elementos sobrenaturais e demoníacos, pois estes ainda deveriam chocar os leitores (PAULSON, 1981, p. 536).

Com uma opinião oposta, William Hazlitt afirma que a conexão entre o terror e o fervor revolucionário da época é meramente “suposta”. O gótico, segundo ele, deriva do interesse de seus leitores, não porque era uma arte necessária de uma era revolucionária, mas havia uma ampla percepção de que as estruturas antigas estavam em declínio (Apud MILES, 2002, p. 44). Além disso, os primeiros romances góticos precedem a Queda da Bastilha, em 1789.

Um dos veículos bastante utilizados para a publicação dessa espécie de literatura foi o romance-folhetim, que privilegiava enredos com forte trama de suspense e mistério, em que se identificava uma galeria de personagens que era composta por heróis, heroínas, vilões sanguinolentos e cruéis, seres fantásticos. Tudo isso colaborava para a expansão e divulgação do texto gótico que, rapidamente, encontrava um público leitor cativo (MENON, 2007, p. 24).

Marlyse Meyer (1996, p. 57) explica que na verdade a palavra folhetim designa muitas coisas e é preciso ver lá na França, sua matriz, o que o termo recobre. “De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento”.

Em seguida, detalha:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (MEYER, 1996, p. 57-58).

Os temas abordados nas narrativas do folhetim fazem dele um precursor do romance policial. Os dilemas retratados são do homem comum e não mais da aristocracia. Publicado sob a forma de capítulos curtos em jornais de grande circulação, e com cada capítulo terminando num lance de suspense, o folhetim põe em cena personagens e situações ligadas ao contexto das grandes cidades modernas, espaço urbano onde a miséria e a criminalidade avançam e imperam a desordem, o mistério e o temor.

Acerca da matéria folhetinesca, comenta Mario Pontes (2007, p. 58):

O folhetim do século XIX apresentava-se frequentemente recheado de elementos criminais. O que, por sinal, também ocorria, ainda que em medida menor, com o grande romance da época. [...] Ocorre, porém, que o fulcro da narrativa folhetinesca não era a solução de um enigma, e sim, com grande frequência, a busca de uma vingança; daí as peripécias do herói em seus esforços no sentido de que a justiça afinal prevalecesse. [...] Já o romance policial, que veio logo depois, concentrava todo seu interesse no próprio crime, na maneira e nas circunstâncias em que este fora cometido.

Segundo Ernest Mandel (1988, p. 17), o moderno romance policial deriva da literatura popular sobre os “bons bandidos”, de Robin Hood a *Die Räuber (Os bandoleiros)* e *Verbrecher aus verlorener Ehre (O criminoso devido à honra perdida)*, de Schiller. Embora tenha emergido de formas folclóricas de divulgação oral, essa literatura popular foi consolidada por autores da classe média, da burguesia e até da aristocracia: Cervantes, Fielding, LeSage, Defoe, Schiller, Byron e Shelley. De acordo com o estudioso, “não há necessidade de um herói policial ou de um detetive nestes enredos, apenas uma boa lição de caridade cristã no epílogo” (Ibid., p. 21).

A *Senhorita de Scuderi*, obra escrita em 1819 por Hoffmann, é considerada precursora de toda a novela de detetive. Assim expõe Flávio Kothe:

*Das Fräulein von Scuderie* não tem ainda as características depuradas da novela de detetive, embora já contenha todos os seus aspectos fundamentais: o crime, o criminoso, o detetive, o mistério, a motivação, o deciframento, a punição. [...] Quem percebeu a necessidade de encaminhar todos os elementos para um ponto determinado foi Edgar Allan Poe, sem que tenha desenvolvido o gênero em sua plenitude. Fez histórias curtas, para serem lidas “de uma sentada só” (1994, p. 112).

Ao narrar a história do homem que erra sem rumo por Londres, sempre protegido pela multidão (“*The Man of the Crowd*”, 1840), Edgar Allan Poe cria o ambiente ideal para o nascimento do romance policial. O cenário é sempre um grande centro urbano, porque a aglomeração humana das metrópoles “é propícia ao aumento da criminalidade, pois é fácil ao assassino quer a realização do crime, quer a fuga posterior, no meio da multidão de prédios e de homens” (D’ONOFRIO, 2004, p. 168).

Botting complementa: “*The modern city, industrial, gloomy and labyrinthique, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror, and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual desintegration*” (1996, p. 114).

Apesar de tantas opiniões divergentes, convencionou-se que a primeira ficção policial propriamente dita data de abril de 1841,

[...] quando o jovem editor do *Graham’s Magazine*, de Filadélfia, decidiu-se a publicar, neste prestigioso órgão da imprensa literária norte-americana, um conto que fugia inteiramente às normas então vigorantes no gênero. O editor-autor em questão chamava-se Edgar Allan Poe, e seu conto revolucionário trazia o título, algo macabro, de “Os assassinatos da Rua Morgue” (PAES, 1963, p. 9).

Mario Pontes sintetiza:

Todas as características essenciais da literatura detetivesca estavam reunidas naquela história de Poe. Um mistério a ser desvendado, o seu desvendamento devendo ocorrer mediante o uso do raciocínio lógico, praticamente desacompanhado de ação. Um chefe de polícia pouco inteligente, “tapado”, e um cavalheiro de mente brilhante, protótipo dos detetives amadores de milhares de histórias policiais a serem escritas nos cento e sessenta anos seguintes (2007, p. 28).

Com os contos “*The Murders in the Rue Morgue*” (1841), “*The Mystery of Marie Rouget*” (1842) e “*The Purloined Letter*” (1845), Poe estabelece as bases da literatura policial clássica. Suas três histórias foram compostas segundo um método que é exposto em *The Philosophy of Composition*. “Poe não soube que tinha descoberto o romance policial. Acreditou simplesmente que acabava de inventar uma técnica de raciocínio aplicável à ficção” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19).

Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, no prólogo dedicado à seleção de *Los mejores cuentos policiales*, asseveram que Poe

*No podía prever que inauguraba un género nuevo; no podía prever la vasta sombra que esa historia proyectaría. [...] Tal vez corrobora este acierto la circunstancia de que el crimen y su investigador hayan sido situados en París, lejana ciudad fuera del control de la mayoría de sus lectores* (1981, p. 7).

Borges, numa das cinco aulas ministradas na Universidade de Belgrado, reunidas em livro posteriormente, discute o fato de Poe construir seus crimes num lugar distante.

Ele poderia ter situado seus crimes e seus *detectives* em Nova Iorque, mas assim o leitor ficaria imaginando se as coisas se desenvolvem realmente desse modo, se a polícia de Nova Iorque age dessa ou daquela maneira. Tornou-se mais cômodo e mais livre fazer com que tudo aquilo ocorresse em Paris, em um bairro deserto de Saint Germain (BORGES, 1979, p. 36).

Além do detetive e do criminoso, toda narrativa policial necessita de um crime. Até nisso Poe foi um precursor. Nas únicas três aventuras em que Dupin aparece, ele apresenta-nos facetas diversas de crime. Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 97) resume-as da seguinte forma:

A primeira, em *Os crimes da Rua Morgue*, são crimes de morte violenta, com navalhadas, pancadas, estrangulamento, além de apresentar um lado fantástico e ser um mistério de “quarto fechado”; na segunda, em *O Mistério de Maria Roget*, um homicídio ocorrido à distância, Poe dá a ideia de como o crime se teria desenrolado e chega a uma solução aparente mais cabível do que a apontada pelas autoridades; finalmente, na terceira, em *A carta furtada*, não há morte violenta, mas em compensação uma genial estória de um furto admiravelmente solucionado pelo detetive.

Matthew Pearl, no prólogo da obra *La Trilogía Dupin*, assegura:

*Poe siempre consigue sorprender. Pero cuando los lectores descubren los cuentos policíacos de Poe también se sorprenden, si bien en un sentido distinto, no porque resulten muy característicos de su autor, sino porque esos relatos se han convertido desde que fueron escritos, y en alto grado, en modelos narrativos: policía incompetente, habitaciones cerradas donde se perpetrar asesinatos, un investigador excéntrico y genial y un narrador ingenuo pero directo (2006, p. 7).*

Nos contos policiais de Poe, encontramos outro elemento que permanecerá por toda evolução do romance policial: os jogos intertextuais. Isto é, aquelas passagens em que a narrativa critica, recontextualiza, elogia ou se refere a outra narrativa (REIMÃO, 1983, p. 28). Na literatura policial enigma clássica, os jogos intertextuais têm por função básica dar especificidade a um texto em relação aos demais do gênero, e, ao mesmo tempo, perfilá-lo em relação ao policial enquanto tradição (REIMÃO, 2005, p. 17).

É precipitado supor a aparição do romance policial antes do século XIX, pois só então surgiram as condições que propiciaram a Poe a invenção do gênero em sua época. As circunstâncias são enumeradas por Thomas Narcejac (1982, p. 52-53):

*La policía se desarrolló, en el momento en que el folletín ganaba para la literatura una nueva categoría de lectores. Se habían reunido todas las condiciones favorables para la proliferación de la novela policíaca. Ante todo, las condiciones sociológicas: en primer lugar, se da el “hecho insólito”; es decir, el crimen misterioso tal como lo cuenta el periódico, el drama convertido en espectáculo, con sus ribetes de fantasía y de sangre. [...] En segundo lugar, las condiciones científicas. Análisis de huellas, de rastros, fisonomía o arte de averiguar el carácter de un individuo según los rasgos de su cara. En tercer lugar, una “materia” pintoresca, el caso policíaco, articulado en una “forma” rigurosa, la investigación policíaca. Y por último, como nexo de unión, el policía, medio aventurero y medio sabio. Se había creado la novela policíaca.*

Ernest Mandel demonstra a interação paralela entre os primórdios do romance policial e as conquistas nas ciências naturais, em especial nas suas aplicações na tecnologia e construção de artefatos mecânicos. Ao fazer isso, complementa o que foi dito acima por Narcejac:

Uma verdadeira brecha ocorreu por volta de 1840 com a invenção e imediata difusão da fotografia. Registros de criminosos e de pistas podiam ser tirados, mantidos e estocados para uso futuro. Não demorou muito para que seguissem a coleta e o registro das impressões digitais. Portanto, não foi por acaso, disse Walter Benjamin, que existiu uma correspondência

cronológica entre a descoberta da fotografia e a origem do romance policial (MANDEL, 1988, p. 40).

Apesar do grande sucesso, “o romance detetivesco não eliminou os outros ramos da ficção dedicada à aventura ou ao crime: com eles passou a competir. As demais formas de literatura de massa continuaram a proporcionar entretenimento a baixo preço, com frequência cotidiana”, explana Mario Pontes (2007, p. 30).

Ou seja, “o romance policial popular, que atende a grandes porções da classe média e camadas mais altas e letradas da classe operária, conseguiu algo que o romance burguês, com seu restrito público, nunca obteve” (MANDEL, 1988, p. 28).

### 2.3 Os seguidores e os desdobramentos do gênero

O francês Émile Gaboriau (1832-1873) marca o segundo passo da história do detetive na narrativa policial. Publica, em 1863, no jornal *Le Pays*, seu romance folhetim *L’Affaire Lerouge*. E nele aparece, sem destaque, a figura de Lecoq, que se transformaria mais tarde num famoso detetive.

Boileau e Narcejac (1991, p.30) atentam para o fato de que o criminoso não era ainda ativo e que só haverá romance quando houver disputa entre o assassino e o policial, não corpo a corpo, mas “cérebro a cérebro”. E afirmam que para o assassino tornar-se ativo precisa considerar a habilidade do detetive, o que supõe a premeditação de seu crime. Nisso Poe não tinha pensado, mas Gaboriau sim.

Como informa Mario Pontes (2007, p. 60), Gaboriau foi um autor de transição, sendo sua obra uma ponte entre o folhetim de aventuras e o romance já puramente policial. Por isso enxertou, na investigação racional de Monsieur Lecoq, dramas familiares, caçadas teatrais, ações bem ao gosto daqueles que ainda admiravam os grandes folhetinistas franceses do século XIX.

A ficção policial firmou-se como gênero próprio com a chegada de Sherlock Holmes. A personagem apareceu pela primeira vez nas páginas do *Strand Magazine*, em 1887, na novela *A Study in Scarlet (Um estudo em vermelho)*. Misto de Dupin e Lecoq, o detetive iria

transformar-se no modelo de quase todos os outros que surgiriam. Além da figura do detetive perfeito, Arthur Conan Doyle (1859-1930) deixou também a do vilão perfeito: Professor Moriarty. Era considerado por Holmes um gênio, um filósofo de pensamento abstrato, o Napoleão do crime.

Conan Doyle, que também foi um romancista de narrativas históricas, aliou aventuras às deduções do detetive. Dessa forma não é raro vermos o detetive cerebral numa luta corporal, seja de esgrima, de boxe ou de bastão.

Mas é preciso reconhecer, como certificam Boileau e Narcejac (1991, p.31), que Conan Doyle foi auxiliado em sua tarefa por um conhecimento bastante aprofundado da medicina legal. E os autores lembram os diferentes capítulos do *Manuel de technique policière* do Dr. Locard: “As impressões digitais”, “As pistas”, “Os sinais”, “O laudo dos documentos escritos”, “As correspondências secretas”, “A moeda falsa”, “As armas e os explosivos”, “As drogas”, “A identificação dos reincidentes”. Sherlock Holmes é, portanto, o primeiro detetive verdadeiramente científico.

A personagem Arsène-Raoul Lupin estreou com o episódio intitulado *L'Arrestation d'Arsène Lupin (A prisão de Arsène Lupin)*, escrito em 1904 e publicado no ano seguinte, como folhetim, nas páginas da revista mensal *Je sais tout*, por Maurice Leblanc (1864-1941).

Lupin começa por ser a antítese dos cérebros à moda Sherlock Holmes, produtos do racionalismo anglo-saxão do século XIX. Não sendo máquina de pensar, Lupin também não é máquina de matar (PONTES, 2007, p. 63-64). Enquanto praticamente todos os outros são homens retos, honestos, de ficha limpa, ele não passa de um ladrão, embora seja um ladrão de casaca (Ibid., p. 61). Contudo, Lupin não deixa de ser um detetive moderno, capaz e atraente. Não apenas pelas conveniências da ação, mas igualmente por ser contraditório e ambivalente (Ibid, p. 63).

Boileau e Narcejac afirmaram que Leblanc imaginou e utilizou, “com surpreendente fecundidade, todas as situações básicas do romance policial mais moderno” (Apud PONTES, 2007, p. 65). Antecipou-se a Agatha Christie na apresentação do narrador como culpado e resolveu com elegância o clássico problema do quarto fechado – uma espécie de subgênero temático que teve início com o primeiro conto policial de Poe. Os casos de recinto fechado são aqueles em que a vítima aparece dentro de um quarto que permaneceu absoluta e hermeticamente fechado, sendo, portanto, impossível de explicar como chegou até ali o criminoso ou como, tendo chegado, pôde desaparecer (CEREZO, 2006, p. 80).

Em 1920, entra em cena o grande detetive que veio marcar época, um investigador puramente cerebral, Hercule Poirot, em seu primeiro grande caso *The Mysterious Affair at Styles (O misterioso caso de Styles)*, escrito por Agatha Christie (1890-1976).

Assim o descreve Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 55):

Poirot chega à solução dos crimes através do raciocínio e da lógica. Nos romances de que participa, se por acaso surge uma parte aventureira, não lhe cabe o menor papel. Ele é, por assim dizer, a máquina pensante. [...] Resolve todos os problemas com o auxílio de suas “pequenas células cinzentas” que lhe permitem, não se detendo na procura de pistas como Holmes ou se baseando em resultados de laboratórios como outros detetives, alcançar a solução.

Quando Poirot nasceu como herói da luta contra o crime, a literatura policial começava a povoar-se de detetives de novo tipo. Todos esses recém-chegados protagonistas eram homens duros e muitos se distinguiam por usar mais os punhos do que a cabeça (PONTES, 2007, p. 82).

Em 1975, no romance *Curtain (Cai o pano)*, Agatha Christie mata Poirot. Possivelmente, a Rainha do Crime não quis que acontecesse o mesmo que ocorreu com Conan Doyle, que após ter matado Sherlock Holmes em 1893 no conto “*The final problem*”, o último de *Memórias de Sherlock Holmes (The Memoirs of Sherlock Holmes)*, foi obrigado por causa dos editores, da imprensa e dos leitores, a ressuscitá-lo em 1905 no conto “*The adventure of the empty house*”, o primeiro de *A volta de Sherlock Holmes (The Return of Sherlock Holmes)*.

A maioria dos detetives não trabalhava só. A solução final na maior parte das vezes era auxiliada pela observação fortuita de um ajudante. No entanto, o auxiliar apresenta uma verdadeira obstrução cerebral, só entendendo o fato depois de ele ser exaustivamente explicado pelo herói. Quem narra as aventuras de Dupin nos três contos é um narrador anônimo, amigo e companheiro de moradia do protagonista. O narrador de Holmes é Dr. Watson, médico, amigo e fiel auxiliar. O Capitão Hastings é o memorialista de Hercule Poirot, embora não apareça em todos os livros do detetive belga. Mas naqueles em que age, faz o mesmo papel de Watson, isto é, sempre o último a chegar às conclusões corretas. “Assim, se muitas vezes o leitor não consegue acompanhar os elos das equações mentais do detetive,



este, por outro lado, sente-se gratificado pela sensação de superioridade mental em relação ao narrador” (REIMÃO, 2005, p. 10).

Sandra Reimão alerta-nos para a presença do narrador-memorialista como porta-voz das ações do detetive sendo uma das características básicas do romance enigma. Essa presença é decorrência direta da função do protagonista.

O detetive do romance enigma é uma máquina de pensar que consegue reconstruir uma história através de vestígios, pistas, indícios; se a narrativa fosse elaborada por essa mente dedutiva, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive [...] a revelação final e a consequente reconstrução da história (REIMÃO, 2005, p. 9).

Flávio Kothe explica que nesse gênero precisa haver uma espécie de pacto entre narrador e leitor, no sentido de o primeiro fornecer ao segundo todos os elementos necessários para que ele possa chegar à mesma conclusão que o detetive. Só que toda a narrativa se estrutura no sentido de induzir o leitor a uma suspeita contrária aos fatos, a ponto de terem surgido romances (por exemplo, *O crime na praia*, de Agatha Christie) em que, como o leitor treinado no gênero passa a esperar que o criminoso seja a personagem menos suspeita, a novidade era o criminoso realmente ser a personagem mais suspeita (1994, p. 127-128).

Rex Stout (1886-1975) é o criador de um dos mais famosos detetives da novelística policial: Nero Wolfe, que resolve todo problema que surge de forma dedutiva e com o auxílio de Archie Goodwin. Enquanto Watson e Hastings são personagens nitidamente de segundo plano, Goodwin tem uma personalidade marcante. Chega mesmo a trabalhar sozinho como detetive e seu relacionamento com Wolfe não é servil como dos dois primeiros.

Os primeiros romances policiais não se preocupavam com o crime “em si”. O crime era apenas o arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado. Portanto, o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais é o enigma. (MANDEL, 1988, p. 36).

A renovação da literatura policial, ou seja, a passagem do romance de enigma para o romance de enigma e ação, foi simultânea nos Estados Unidos e na França. Depois de ter publicado muitos contos em revistas baratas, em 1929 Dashiell Hammett (1894-1961) lançava *Red Harvest (Safra vermelha)*, estreando assim como romancista. Naquele mesmo

ano, na capital francesa, Georges Simenon (1903-1989) introduzia em seus romances populares a figura do comissário Maigret, até hoje um dos mais célebres personagens da ficção detetivesca (PONTES, 2007, p. 103).

Com Hammett o romance policial humaniza-se: passa a ter como personagens seres de carne e osso – assassinos de aluguel, policiais corruptos, pequenos escroques, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que não são “máquinas pensantes”, mas homens normais; transforma-se em *roman noir* (MATTOS, 2001, p. 25).

Ricardo Piglia, em um depoimento concedido em 1976, comenta que durante anos os melhores escritores do gênero foram lidos entre nós com as pautas e os critérios de valor impostos pelo romance de enigma. Desse ponto de vista, eram maus romances policiais: confusos, informes, caóticos, pareciam a versão degradada de um gênero refinado e harmônico (PIGLIA, 1994, p. 77).

Conta ainda que enquanto no policial inglês tudo se resolve a partir de uma sequência lógica de pressupostos, hipóteses, deduções, com o detetive quieto e analítico, no romance *noir* não parece haver outro critério de verdade que a experiência: o investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, se deixa levar pelos acontecimentos e sua investigação fatalmente produz novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento (PIGLIA, 1994, p. 78).

No início da terceira década do século XX começaram a aparecer, principalmente nos EUA, revistas populares dedicadas às aventuras criminais. Chamavam-se *pulp reviews*, pois, em geral, eram revistas impressas em papel barato, feito com fibra de polpa, vendidas a dez centavos ou um quarto de dólar, nas quais os escritores eram pagos por palavras (MATTOS, 2001, p. 23).

Em meio à confusão política dos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial, as *pulp* não demoraram a atrair um número considerável de escritores jovens, capazes de fazer muito mais do que simplesmente ganhar uns trocados com a criação de cruas histórias de brigas entre gangues e outras coisas similares. Os colaboradores daquelas revistas apresentavam-se com uma inédita capacidade de observação da vida social. Sabiam para onde levavam as mudanças em curso, e entendiam que à transformação da sociedade deveria corresponder uma reviravolta na literatura policial (PONTES, 2007, p. 35).

Impulsionador maior dessa mudança foi Hammett, que na revista *Black Mask*, uma típica *pulp magazine*, começou a publicar seus contos a partir de 1925. Seu detetive, Sam

Spade, em vez de bem-educado, fino, elegante, sutil, como a maioria dos famosos detetives do romance enigma, é rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante. Além disso, Spade não é um diletante, ele trabalha para sobreviver, ele é um empregado assalariado da Agência Continental (REIMÃO, 1983, p. 56).

Mas não só a figura do detetive é oposta àquela apresentada pelo romance enigma. A própria forma de construção da narrativa, no romance negro, é radicalmente distinta daquela que encontramos no romance de detetive. A narrativa é construída no presente, acompanha a ordem dos acontecimentos. Ou seja, a narrativa se dá ao mesmo tempo em que a ação. Ao contrário do romance enigma escrito em forma de memória, no romance negro o narrador e o leitor estão sempre passo a passo (REIMÃO, 1983, p. 57).

O narrador desse tipo de romance relata aspectos exteriores da personalidade das personagens e raramente aborda seus aspectos psicológicos e compete ao leitor, a partir de descrições objetivas, deduzir a respeito do caráter, dos sentimentos e reações dos protagonistas (REIMÃO, 1983, p. 58-59).

Ao contrário dos infalíveis Holmes e Dupin, que, no limite, conseguiam desvendar um caso sem sair de sua poltrona, Spade não acredita nessa possibilidade e afirma que, às vezes, nem mesmo um conjunto de indícios revela-se útil quando confrontado com o real. Isto é, a interpretação final proposta pelo detetive não é, necessariamente, mais plausível do que as demais interpretações propostas de diferentes pontos de vista no decorrer da narrativa. Enfim, toda interpretação é uma entre outras possíveis (REIMÃO, 1983, p. 60-61).

Só depois da Segunda Guerra Mundial o *roman noir* encontraria condições propícias à sua afirmação literária. Podemos dizer que a renovação iniciada por Hammett chegou ao fim de sua primeira fase com o aparecimento, em 1953, de uma obra considerada importante pelos melhores críticos do ramo: *The Long Goodbye (O longo adeus)*, de Raymond Chandler (PONTES, 2007, p. 93). Foi também da *pulp fiction* que emergiu Raymond Chandler (1896-1959), considerado o melhor escritor de histórias de detetive da literatura americana, pois trouxe elegância, humor e profundidade para o gênero (MATTOS, 2001, p. 26).

Se algumas das obras de Hammett são narradas por um narrador impessoal e indefinido, todos os romances de Chandler são narrados por seu detetive, Philip Marlowe, tipo de narração que será quase uma regra no policial negro. Esses romances são construídos no presente, forma que, como vimos, também é característica do *noir*.

Philip Marlowe, enquanto detetive, assim como Spade, é muitas vezes desencadeante das ações dos romances e, enquanto narrador, é totalmente parcial e plenamente humano: ama, odeia, despreza, em suma, envolve-se totalmente com as demais personagens (REIMÃO, 1983, p. 69). Por ser uma personagem (que se reveste de complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada) e não um tipo (que tem a presença denunciada por indumentárias, profissões, condições e reações emblemáticas), Marlowe não teve de ser morto pelo criador, pois envelhecia com naturalidade de livro para livro.

Os romances de James M. Cain (1892-1977) também influenciaram o estilo *noir*, porém ele focaliza mais o criminoso do que o investigador. Nas suas duas obras-primas, *Double Indemnity* e *The Postman Always Rings Twice*, desde o começo sabemos quem matou, pois são os criminosos que narram suas histórias – assim como sabemos em *O perfume*, embora neste caso não seja o assassino quem narra a história. “O suspense decorre não das tentativas de localização dos culpados, mas do exame de suas consciências enquanto nos contam como foram levados ao crime” (MATTOS, 2001, p. 27).

O romance negro trouxe consigo um problema de concepção: a substituição, na maioria dos casos, do detetive amador pelo profissional. Uma parte considerável dos autores escolheu como protagonista o profissional de polícia, honesto, competente, responsável perante instâncias mais altas, com as quais às vezes entre em choque. Outros, porém, recolheram da safra renovadora americana apenas seu realismo, isto é, o profissionalismo no duro e perigoso ofício de combater o crime, e a certeza de que este não é apenas um problema de patologia individual (PONTES, 2007, p. 39).

Na primeira dessas duas linhas o grande modelo foi a personagem de Simenon, o comissário Jules Maigret, da *Suret *. Ele entrou para a polícia parisiense em 1909, permaneceu anos como escriturário de delegacias distritais e teve de esperar até 1913 para realizar sua primeira e fracassada investiga o. Não era produto do cientificismo do século XIX e tampouco um super-homem que jamais hesita em usar a força do punho e o cano do revólver. Era um detetive diferente, chefe de família e profundamente humano. Depois de alcançar o culpado, não chega a lhe dar razão, mas sente pena dele.

No julgamento de Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 147) o mais importante na cria o do inspetor Maigret   que ele veio reformular a história de detetive. Pela primeira vez   o trabalho em equipe que aparece. Obviamente a figura central   o

detetive-chefe da equipe, mas, de qualquer forma, é uma novidade, pois até então tínhamos entre os grandes detetives apenas amadores, profissionais, particulares ou, quando elementos da polícia, trabalhando sós.

Mas o romance negro não substituiu o romance enigma, havendo hoje convivência entre eles e, sobretudo, aceitação e consumo de ambos. Sandra Reimão defende que, na verdade, esses dois tipos de literatura policial se destinam a dois públicos distintos. “O romance enigma atua [...] na esfera da montagem racional, e o romance negro atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo que nos cerca. Ao escolhermos um texto policial [...], estamos escolhendo também o que esperamos desenvolver [...]” (REIMÃO, 1983, p. 83).

Um ramo que no século XX cresceu independentemente dos outros já mencionados foi a literatura de espionagem. O romance de espionagem comporta vários dos ingredientes que encontramos no de detecção convencional. Mas há também algumas diferenças importantes. Às vezes o espião é conhecido desde o início, de modo que a busca de identidade transforma-se na dupla aventura da perseguição e da fuga (PONTES, 2007, p. 43).

Como as histórias convencionais de detetives, as narrativas de espionagem também podem elencar uns poucos, mas importantes, antepassados. Um deles foi Fenimore Cooper (1791-1883), que publicou *Spy (Espião)* em 1821; outro, Joseph Conrad (1857-1924), que em *The Secret Agent (O agente secreto, 1907)* e *Under Western Eyes (Sob os olhos do Ocidente, 1911)* já anunciava uma espionagem de Estado, burocraticamente organizada e com alcance muito maior do que a espionagem militar retratada por Cooper (PONTES, 2007, p. 43).

As fórmulas variam, indo do “refinamento” de Eric Ambler (1909-1998) em *A Coffin for Dimitrios (A máscara de Dimítrios, 1939)* ao “exibicionismo vazio” de Ian Fleming (1908-1964) e seu “inverossímil” James Bond, passando pela “inteligência minudente e construtiva” do Smiley, de John Le Carré (1931-), a quem nunca faltaram um medido senso de humor e algum ceticismo em face da inutilidade dos esforços humanos (PONTES, 2007, p. 43).

De certa maneira, conforme afirma Mario Pontes (2007, p. 44), o romance de espionagem foi a internacionalização do romance policial, em função do crime de Estado e, principalmente, contra a segurança do Estado. Mas, com o esgarçamento das fronteiras do mundo globalizado, já não é necessário estar à caça de um agente secreto para invadir o território de outra nação.

Embora quase sempre os compêndios se limitem a três países – Inglaterra, Estados Unidos e França – não só em língua inglesa e francesa escreve-se romance policial. Há incursões no gênero em países como China, Japão, Austrália, Rússia, Dinamarca, Polônia, Suíça, Suécia, Noruega, Alemanha, Bélgica, Finlândia, Holanda, Espanha, Portugal, Itália, Cuba, Argentina, México, Uruguai, entre outros, inclusive o Brasil.

Em 1920, ou seja, 79 anos depois da estreia de Dupin, temos a publicação daquela que é considerada a primeira narrativa policial brasileira: *O mistério*, escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. E nascia da mesma forma: publicada em capítulos pelo jornal *A Folha* a partir de 20 de março de 1920, e editada em livro no mesmo ano. De 1920 para cá, tivemos um número significativo de incursões brasileiras no gênero policial, algumas delas de indiscutível qualidade (REIMÃO, 2005, p. 10-11).

Muitas vezes, o sucesso de um livro de ficção policial fica atrelado a um filme, ganhando mais leitores. A maioria repetiu nas telas o sucesso dos livros, se não de crítica, ao menos de bilheteria. Mas foi com o romance *noir* americano que a parceria marcou época.

*Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que se distinguiam daqueles feitos antes da guerra. Eles usaram a palavra *noir*, inspirando-se na *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a Gallimard, pois havia uma semelhança entre aqueles filmes e os romances policiais publicados na famosa coleção de capa preta da referida editora (MATTOS, 2001, p. 11).

O filme *noir* se desenvolveu somente depois que a popularidade da *série noire* se firmou e se tornou mais respeitável em virtude de sua crescente aceitação pelos leitores do nível cultural de classe média, fato logo percebido pelos estúdios de Hollywood (MATTOS, 2001, p. 28). Nele se combinam, basicamente, as formas da ficção criminal americana produzida por escritores como Hammett, Chandler, Cain e seus descendentes ou semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 1920 (Ibid., p. 23).

É imprescindível que a ação transcorra predominantemente em um ambiente urbano americano dos anos 40 e 50, porque o filme *noir* está ligado a este período histórico, sendo condicionado pelas condições socioculturais então reinantes (MATTOS, 2001, p. 35). A

cidade integra o drama, participa da ação, revela as personagens, fornece a atmosfera e a tensão. A grande cidade é um lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras, invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva, onde a morte ou a violência podem irromper a cada instante (Ibid., p. 42).

Também estão carregados de ameaças, compondo um mundo cheio de medo, onde sempre é noite e ecoa o barulho de tiros e soluços, os locais individuais como boates e restaurantes ordinários ou de primeira classe; quartos de hotéis vagabundos ou luxuosos; prédios de apartamentos ou de escritórios, geralmente com escadas de incêndio exteriores feitas de barras de ferro e um labirinto de corredores; delegacias com suas tétricas salas de interrogatório; fábricas; cais do porto; armazéns abandonados; estações ferroviárias; estádios de boxe etc (MATTOS, 2001, p. 42).

Atualmente pululam seriados<sup>8</sup>, praticamente todos americanos, em canais pagos como Sony, Warner, Universal, que dão vida às cativantes caricaturas de detetives espalhadas pela literatura. Em *Law and Order*, todos os suspeitos reúnem-se na cena final e gloriosamente o chefe da equipe de investigação aponta o culpado. Em *Criminal Minds*, os investigadores analisam o perfil do assassino em série e, descobrindo sua motivação, conseguem impedir que os assassinatos continuem. Em *Monk*, as personagens secundárias por vezes auxiliam, sem perceber, a descoberta do detetive dotado de agudeza de observação que intitula a série. A equipe de *CSI* conta com novidades tecnológicas para processar evidências, baseando-se sempre no Princípio de Locard, ou seja, cada contato deixa um rastro. Em *Dexter*, o assassino em série de nome bastante sugestivo, pois significa “destró”, ou seja, do lado direito ou correto, aproveita-se do fato de ser um cientista forense para matar de forma cuidadosa e sem rastros os criminosos liberados pela justiça.

Todos contêm uma fórmula bem sucedida que permite alcançar dezenas de temporadas. Sempre começando com um corpo que, no final do episódio, delata o culpado. O telespectador fica envolvido nas minúcias da investigação, composta de análise balística,

---

<sup>8</sup> O gênero policial tem se adaptado, ao longo de sua evolução, até atingir sua forma mais atual, o seriado televisivo. Este nada mais é do que a versão audiovisual do folhetim onde o gênero começou a ser publicado. E, tal qual o romance, o seriado também recorre à tática de ajustar-se para garantir sua longevidade. A título de ilustração, temos *House*, no qual os médicos estão em busca de deter não um assassino, mas uma doença misteriosa que causará a morte do paciente. A equipe vasculha os sintomas como se fossem pistas para levantar hipóteses de tratamento e, muitas vezes, as pistas são falsas, até que se chega ao diagnóstico correto.

um imenso banco de dados de impressões digitais, reagente e análise de padrão de sangue, quimiluminescência por meio de luminol, exame de DNA, entre outras técnicas. Em sua maioria, não existiam no tempo de Sherlock Holmes, mas satisfazem a exigência do leitor que se cansou de soluções forçadas usadas na tentativa de surpreendê-lo e que se convertiam em inverossimilhança, devido ao excesso de engenhosidade.

A seguir, discorreremos acerca dos elementos essenciais sobre os quais se conduz a literatura policial: detetive, criminoso e vítima. Em torno deles se encontram a investigação, os suspeitos, o modo e a motivação do crime.



### 3 O CORPO CENTRAL

#### 3.1 Criminoso

Na literatura policial o crime pode ser qualquer tipo de ato: um roubo, um sequestro, uma extorsão, uma chantagem, mas na imensa maioria dos casos é um assassinato. O descobrimento de um cadáver é a sequência inicial preferida dos cultivadores do gênero.

*Así se inaugura el relato o, lo que és mejor, el caso: in media res, con un par de elementos – el cadáver, el detective; [...] el pasado pertenece al cadáver, el futuro al detective – el presente no és más que el punto de intersección (FIGUEIRAS, 2001, p. 25).*

O gênero policial se caracteriza, de modo geral, por ser uma narração que faz contínua referência a acontecimentos passados. O início se constitui *in media res*, ou seja, o narrador inicia o relato pela constatação do crime, recuperando depois, através da investigação e dos depoimentos, os fatos por meio de analepses, isto é, uma retrospectiva destinada a relatar eventos anteriores ao presente da ação.

No entanto, nem sempre a trama da obra consiste no desmascaramento do criminoso, havendo uma inversão:

*El lector conoce, en este caso, al autor del crimen desde el principio, y la trama, la intriga, pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el “suspense” sobre si será o no será descubierto por el detective, o incluso a si el criminal conseguirá llevar a cabo su acción. Tal variación cualitativa conlleva un ataque demoledor de la estructura clásica de la narración policiaca, pero a pesar de todo no la invalida, simplemente la altera o trastoca (CEREZO, 2006, p. 53).*

Há poucas anacronias, isto é, discordância entre a ordem da diegese e da narração, no romance de Süskind. Basicamente, temos uma narração linear desde o nascimento do protagonista (17 de julho de 1738) até a sua morte (26 de junho de 1767). A primeira prolepse, isto é, antecipação pelo discurso de eventos cuja ocorrência na história é posterior ao presente da ação, ocorre no início do romance, quando o narrador adianta que o

*Cimetière des Innocents*, próximo à peixaria onde Grenouille nasceu, “só mais tarde, às vésperas da Revolução Francesa, [...] foi finalmente fechado e transferido” (SÜSKIND, 2008, p. 12). Outra prolepse, que também antecipa um relato concernente à Revolução Francesa, acontece no momento em que o narrador diz: “Já que nesse ponto da história abandonamos Madame Gaillard e que não a tornaremos a encontrar de novo, queremos em algumas frases descrever o final de seus dias” (SÜSKIND, 2008, p. 31). O restante ocorre de maneira mais sutil ao longo do romance, sem que as prolepses sejam anunciadas pelo narrador.

Essa mesma personagem suscita uma analepse muito interessante. O narrador informa que quando Madame Gaillard era criança, “o pai batera-lhe com o atizador na testa, pouco acima do nariz, e, desde então, perdera todo o olfato e toda a sensibilidade para o calor e para a frieza humana, para qualquer paixão” (SÜSKIND, 2008, p. 23). A personagem sofria de anosmia, isto é, um sintoma, causado pela bordoadada, que impossibilita perceber o cheiro das coisas. Através dessa analepse o narrador caracteriza o olfato como responsável por despertar sentimentos nas pessoas, pois “para dentro delas é que vai o aroma, diretamente para o coração, distinguindo lá categoricamente entre atração e menosprezo, nojo e prazer, amor e ódio. Quem dominasse os odores dominaria o coração das pessoas” (Ibid., p. 136).

Temos em *O perfume* a predominância da narração ulterior, ou seja, a diegese situa-se no passado em relação à narração dos fatos. De modo geral, as narrativas policiais se situam no tempo histórico contemporâneo, mas no romance ora analisado o leitor é informado na primeira linha que será transportado ao século XVIII. É raro, mas não impossível, encontrar ficção policial que não retrate a época atual. Para expor um caso, lembremos que Umberto Eco, em seu romance *O nome da rosa*, publicado cinco anos antes de *O perfume*, elege a Idade Média para situar os crimes.

Assim como Poe na “trilogia Dupin” (expressão inventada pelo poeta Baudelaire para designar os únicos três contos em que o detetive aparece), Patrick Süskind também escolheu Paris para emoldurar seu primeiro trabalho de prosa de ficção. “Em Paris o fedor era maior, pois Paris era a maior cidade da França” (SÜSKIND, 2008, p. 11) e “no lugar mais fedorento de todo o reino, foi que nasceu Jean-Baptiste Grenouille” (Ibid., p. 12).

O espaço costuma aparecer semiotizado nos romances policiais, caracterizando a personagem que o habita. A cidade de Paris era carregada de odores:

Em Paris vivia mais gente do que em qualquer outra cidade do mundo. Seiscentas, setecentas mil pessoas moravam em Paris. As ruas e praças pululavam de gente, e as casas eram atoadas, do porão até o telhado. Não havia um canto em Paris que não estivesse cheio de gente, nenhuma pedra, nenhum pedacinho de terra que não cheirasse a coisa humana (SUSKIND, 2008, p. 103-104).

No entanto, Grenouille não tinha odor algum, o que caracteriza uma oposição em relação ao espaço que o rodeia:

Dos seus dedos não cheirou nada. Virou a mão para o outro lado e farejou a palma. Sentiu o calor da mão, mas não cheirou nada. Arregaçou então as puídas mangas da camisa, enterrou o nariz na dobra do cotovelo. Sabia que este era o lugar em que todos os homens se cheiram. Ele, no entanto, nada cheirou. Também não cheirou nada na axila, nos pés, nem no sexo, em cuja direção se curvou tanto quanto possível. Era grotesco: ele, Grenouille, capaz de farejar qualquer outro ser humano a milhas de distância, não era capaz de cheirar o seu próprio sexo, a menos de um palmo! (SUSKIND, 2008, p. 119-120)

De acordo com Todorov (2006, p. 96), o romance de enigma contém duas histórias: a do crime e a do inquérito. E, portanto, conhecemos a história do crime à medida que avança a história da investigação, que goza de um estatuto particular. Já o romance negro “funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (Ibid., p. 97). *O perfume* se enquadraria, desse modo, na categoria do romance negro, por coincidirem a ação e a narração. Contudo, Todorov indica que o romance negro dá vida à história da investigação e, n’*O perfume*, a ênfase não está nem no crime nem na investigação, mas no processo de aperfeiçoamento do criminoso.

Um aspecto do romance policial tradicional é a disposição repetitiva dos feitos criminais, já que o detetive tem que ir reconstruindo a história do crime à medida que transcorre a história da investigação, ou seja, é um relato essencialmente repetitivo. Ao passo que no romance negro o tipo de relato é principalmente singulativo, pois “não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história” (TODOROV, 2006, p. 98-99). O discurso de *O perfume* é singulativo, pois se conta uma vez o que se passou uma vez, quer dizer, a vida de Grenouille. Exceto o tempo em que o protagonista passou exilado na montanha, que se

caracteriza pelo relato iterativo, já que se conta uma única vez o “espetáculo do teatro grenouilliano da alma” que sucedeu várias vezes: “Assim se passava dia após dia, semana após semana, mês após mês. Assim se passaram sete anos inteiros” (SÜSKIND, 2008, p. 117). Bem como os assassinatos que não foram narrados pormenorizadamente todas as vezes que aconteceram, resumindo-os uma única vez quando o vigésimo quinto ocorre, visto que o modo se mantinha em todos eles, por meio da seguinte frase “Também com as outras vinte e quatro moças ele gostara” (Ibid., p. 188).

Geralmente, o crime é uma ação da qual estão ausentes tanto o detetive literário como o leitor, isto é, que não é presenciada por ninguém. Contudo, é possível que o leitor esteja presente no momento do crime. Para isso é imprescindível que o narrador seja caracterizado de uma das duas maneiras abaixo:

- a) homodiegético (está presente como personagem da história): um mero espectador a seguir os passos do detetive, sem poder entrar na investigação – o narrador de *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, em 1926, por exemplo;
- b) heterodiegético (está ausente da história que conta): ao situar-se fora da narração pode ser testemunha sem ser suspeito – o narrador de *O perfume*, por exemplo.

Isso significa que o papel do leitor é alterado. Ao invés de recolher as pistas de um crime já ocorrido na narrativa, torna-se cúmplice do criminoso, acompanhando suas ações e seus pensamentos. É ainda mais nítida essa relação em *O perfume* por tratar-se de um narrador onisciente, ou seja, sabe absolutamente tudo e seu ponto de vista é panorâmico. Com isso, a primeira regra de Van Dine, que é idêntica à última proposição de Chandler, é colocada em prática de modo exacerbado, pois o narrador não apenas é honesto com o leitor, como também dá a ele mais oportunidade do que ao detetive, a quem são ocultadas informações importantes.

Na narrativa policial tradicional, o amigo-memorialista do detetive narra de modo que concede toda a vantagem ao protagonista, ocultando informações de maneira que é quase impossível ao leitor resolver o caso, pois ele não dispõe de todos os dados necessários. Ao contrário, no caso de *O nome da rosa*, aqui já citado, Adso narra de forma que o leitor toma conhecimento dos fatos anteriormente ao detetive literário, possibilitando ao leitor resolver o caso antes de Guillermo de Baskerville. Evidentemente esse é um efeito

buscado por Eco, que está empenhado em demonstrar a participação ativa do leitor no texto literário (CEREZO, 2006, p. 102).

O narrador de *O perfume* não é um amigo-memorialista do detetive. Ele é um narrador heterodiegético, está situado fora da história que relata e separado dela por um lapso de mais de duzentos anos, ou seja, é um narrador do nosso tempo. Por isso, tece comentários sobre o modo de pensar e agir das pessoas daquela época, ao passo que demonstra que pouca coisa mudou de lá para cá. Raros são os diálogos entre as personagens, o narrador faz uso, basicamente, do discurso indireto livre. Esse modo de narrar facilita ainda mais ao narrador inserir suas opiniões, pois elas se confundem às das personagens, visto que as falas não estão visualmente delimitadas.

Como disse Umberto Eco (1985, p. 66), “um título, infelizmente, é uma chave interpretativa” e sabemos que é a história de um assassino que será contada em *O perfume*, denunciada pelo subtítulo. Isso não representa, no entanto, ausência de suspense. Pelo fato de ter sido publicado em série, assim como tantos autores de romances policiais fizeram, o modo como Grenouille faria suas vítimas continuava a ser intrigante para o leitor que deveria esperar um outro dia para ler a continuação da história. Inclusive, além de saber se o criminoso conseguirá levar a cabo sua ação e se será descoberto, no caso particular desse romance o mistério também está na busca do leitor em reconhecer tantas alusões forem possíveis.

A narrativa policial de *O perfume* concentra, desse modo, as duas principais correntes do gênero. Ao passo que ainda mantém o mistério tanto para o leitor quanto para o detetive, transfigura-se em romance enigma, enquanto a ação é presenciada pelo leitor no momento em que ocorre, transfigura-se em romance negro. Nesse sentido, contraria um pressuposto basilar para Chandler, de que essas duas narrativas seriam inconciliáveis, sendo necessário o autor optar por uma delas.

O mistério é uma palavra fundamental nesse gênero e, não por acaso, aparece de modo tão abundante nos títulos dos romances policiais.

*La sucesiva intensificación del misterio y de la demora por aclararlo es el procedimiento que se convertirá más tarde en esencial para estructurar una novela policial. Ante el avance del misterio, el lector tratará de asirse a cualquier detalle para descifrar los designios de los protagonistas, para orientarse un poco, al menos (PITOL, 1999, p. 4).*

Evidente que Süskind não inventou o ramo da narrativa policial às avessas. A título de exemplo, temos um romance, *Jumping Jenny (A festa da enforcada, 1933)*, do fundador do *Detective Club*, Anthony Berkeley, em que ocorre o crime somente no capítulo quatro, cujo homicídio é descrito com todas as minúcias e desde logo se sabe quem é o criminoso. Autores como Austin Freeman, Roy Vickers e Francis Iles, transpondo as normas, iniciaram seus relatos contando quem era o criminoso. Essa quebra da norma, no entanto, não afeta a estrutura mas a posição do leitor com respeito a ela. Com a “inversão”, técnica que esses autores introduziram, a sequência básica continua, posto que o que o leitor sabe é desconhecido pelo detetive. Ainda no caso em que o detetive conhece o culpado, a estrutura ainda se mantém, já que a investigação deve continuar para que se encontre a prova que demonstrará explicitamente a culpabilidade (CEREZO, 2006, p. 108).

A propósito, Umberto Eco (1985, p. 66) comenta que o grupo de OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentiel*) construiu uma matriz de todas as situações policiais possíveis e descobriu que ainda falta escrever um livro no qual o assassino é o leitor. Ou seja, os crimes descritos, do planejamento à execução, nesses cento e setenta anos que nos separam dos crimes da Rua Morgue, são de uma variedade incontável.

No princípio do gênero policial, o crime era um elemento quase decorativo, porém imprescindível, já que necessário para que a investigação tivesse início. E as personagens que o cometiam eram meros atores secundários que só apareciam para proporcionar um cadáver ao escritor. Ou seja, o detetive sempre se beneficiou de um *status*.

Apesar do destaque dado à figura do detetive, o criminoso não pode ser apresentado como um ser abominável e desprezível nos romances policiais. De qualquer forma, é um herói de romance, que perderia o seu verdadeiro caráter se fosse rebaixado ou degradado. “Neste gênero, o criminoso é um homem de tal estrutura psicológica que, em outras circunstâncias, poderia ser o policial, enquanto o policial poderia ser igualmente um grande criminoso” (LINS, 1953, p. 21). Trata-se do embate entre argúcia analítica e astúcia criminal, pois, se não estivessem no mesmo patamar, o detetive nem cogitaria medir forças com o criminoso.

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 (MASSI, 2010, p. 63).

O repertório de motivos que a literatura policial nos oferece é amplo: desde o mais mesquinho como o dinheiro, em *O assassinato de Roger Ackroyd* (*The murder of Roger Ackroyd*) de Agatha Christie, até os mais altruístas como o desejo de fazer um favor à humanidade, em *Erro judiciário* (*Trial and Error*) de Anthony Berkeley. Entre esses extremos podemos encontrar de tudo: ciúme, ambição, roubo, vingança, medo etc. (CEREZO, 2006, p. 46).

Aos 15 anos, quando Grenouille já estava a ponto de abandonar a monótona festividade do aniversário da coroação do rei, “o vento lhe trouxe algo mínimo, quase impossível de notar, um pequeno fragmento, um átomo de aroma, não, ainda menos: a noção de um aroma mais que um aroma de fato – e ao mesmo tempo, no entanto, a segura sensação de algo jamais cheirado antes” (SÜSKIND, 2008, p. 39). Naquele dia “parecia-lhe que finalmente sabia quem era realmente: ou seja, nada menos que um gênio” (Ibid., p. 43). Após essa epifania, “se tornou claro para ele por que se atinha de modo tão tenaz e persistente à vida: tinha de ser um criador de perfumes. E não apenas um qualquer. O maior perfumista de todos os tempos” (Ibid., p. 44). Foi por causa de seu poder olfativo sobre-humano que Grenouille se tornou um homicida. Sua genialidade o converteu num criminoso.

A esse respeito, Flávio Kothe, o tradutor de *O perfume*, questiona:

Se Grenouille era um tal gênio na arte da perfumaria que conseguia criar aromas capazes de provocar as reações pretendidas, inclusive controlar o comportamento das pessoas, teria podido fazer com que as donzelas [...] ficassem fascinadas e excitadas, dispondo-se a fornecer-lhe graciosamente o odor e até depois não se lembrarem de nada. Teria podido colher diversas vezes o seu odor. Ao invés disso, ele as mata. [...] A sua obsessão pelo raro odor era tal, que ele deveria estar preocupado em preservar sua fonte, para, assim, obter mais do perfume supremo. Por que aniquilar, então, a

preciosa fonte? Isso não tem lógica. [...] Essa incoerência atende a uma necessidade do *best-seller* (KOTHE, 1994, p. 217-218).

Para realizar os cheiros que carregava dentro de si, Grenouille sabia que precisava de dois pressupostos imprescindíveis:

Um era o manto de uma existência burguesa; ter ao menos o grau de auxiliar, sob cuja proteção poderia entregar-se à sua verdadeira paixão e perseguir, sem ser perturbado, os seus verdadeiros objetivos. O outro era o conhecimento daqueles processos artesanais, de acordo com os quais se produziam, isolavam, concentravam, conservavam substâncias aromáticas e, com isso, chegava-se a torná-las disponíveis para uma utilização superior (SÜSKIND, 2008, p. 84).

Não demorou muito para Grenouille se tornar especialista na área da destilação. Mas, no caso de substâncias em que faltava o óleo essencial, o processo de destilação não tinha qualquer sentido. “Para nós, hoje, graças à Física, isso é fácil de entender. Para Grenouille, no entanto, reconhecer isso custou um grande esforço, a partir de uma longa cadeia de frustrantes tentativas” (SÜSKIND, 2008, p. 90). Então Grenouille descobriu que, no Sul da França, sobretudo em Grasse, existiam outras três técnicas superiores à destilação sob muitos aspectos: *enfleurage à chaud*, *enfleurage à froid* e *enfleurage à l’huile*.

Partiu de Paris, onde nasceu, para Grasse, indiscutivelmente a metrópole da produção e comercialização de substâncias aromáticas, artigos de perfumaria, sabonetes e óleos. “Uma Roma dos perfumes é o que seria a cidade, a louvada pátria dos perfumistas, e quem não tivesse aí merecido as suas esporas não tinha o direito de dizer-se perfumista” (SÜSKIND, 2008, p. 146).

Em Grasse, Grenouille sentiu um cheiro “assustadoramente divino” e ele queria essa fragrância. “Não daquele modo tão inútil, brutal, como obtivera a fragrância da garota da Rue des Marais. Essa tinha apenas sorvido e, com isso, destruído. Não, da fragrância da jovem atrás da muralha ele realmente queria se apropriar” (SÜSKIND, 2008, p. 150). Nesse momento, o narrador anuncia o *modus operandi* que Grenouille usaria para atingir seu grande objetivo, pois “não devia ser mais difícil do que roubar o perfume de uma flor *exótica*<sup>9</sup>” (Ibid., p. 150, grifo nosso).

---

<sup>9</sup> No original, *selten*: singular, excepcional.



“Essas duas flores [o jasmim e o jacinto] eram de um perfume tão *exótico*<sup>10</sup> e, ao mesmo tempo, tão frágil que não apenas tinham de ser colhidas antes do nascer do sol como exigiam também uma elaboração toda especial, extremamente delicada” (SÜSKIND, 2008, p. 156, grifo nosso). *Enfleurage* a frio era o meio mais refinado e eficaz de captar fragrâncias suaves. As flores “eram espalhadas sobre uma chapa pincelada com gordura fria ou envoltas frouxamente em panos embebidos em óleo, adormecendo lentamente até a morte. Só após três ou quatro dias é que estavam murchas, tendo, ao expirar, entregue o seu perfume à gordura e ao óleo” (Ibid., p. 156).

“Ao contrário das flores, os animais que ele queria macerar não entregavam sem queixas ou só com um calado suspiro o seu odor, mas se defendiam desesperadamente da morte [...] e estragavam a gordura por excesso de acidez”. Grenouille concluiu que “os objetos tinham de ser reduzidos à imobilidade, e isso de modo tão súbito que nem sequer chegassem a ter medo ou a resistir. Era preciso matá-los” (SÜSKIND, 2008, p. 161).

O pensamento de que a fragrância que ainda não possuía deixaria inevitavelmente de ser sua quando a possuísse aterrorizava Grenouille. “Era preciso torná-la mais perdurável. Seria preciso controlar a sua fugacidade, sem roubar-lhe o caráter – um problema perfumístico”. E a solução é descrita logo em seguida:

O perfumista enfrenta essa fatal circunstância ligando tais aromas demasiado voláteis a outros mais permanentes, portanto como que colocando cadeias neles, consistindo a arte em deixar as cadeias tão frouxas que o perfume preso pareça em liberdade; no entanto, estará tão estreitamente amarrado que não poderá fugir. [...] Por que algo semelhante não seria possível com a fragrância da jovem? (SÜSKIND, 2008, p. 167)

Através desse raciocínio, que o deixou irritado por não ter chegado antes a essa conclusão, Grenouille começa a pensar como um assassino em série, porque, “naturalmente, essa fragrância única não deveria ser empregada nua e crua. [...] Faria um perfume de acordo com todas as regras da arte, e a fragrância da jovem atrás da muralha deveria ser a nota central” (SÜSKIND, 2008, p. 167-168).

Assassinos em série “são indivíduos que cometem uma série de homicídios durante algum período de tempo, com pelo menos alguns dias de intervalo entre esses homicídios”

---

<sup>10</sup> No original, *exquisit*: refinado, especial.

(CASOY, 2008, p. 18). Para parecer um ser humano normal, o assassino em série desenvolve um fino verniz de personalidade completamente dissociado do seu comportamento criminoso (Ibid., p. 24). Como Grenouille se tornou um criminoso porque precisava ser o melhor perfumista do mundo, fingia não ser o melhor perfumista do mundo. Ele esforçava-se “para se mostrar desajeitado, não exibindo a menor ambição, agindo como se nada soubesse da sua própria genialidade, limitando-se a cumprir ordens [...]” (SÜSKIND, 2008, p. 157).

Flávio Kothe identifica um “efeito de retardamento” em toda história policial, que se constitui em artimanhas do autor “para impedir que o crime, contado no início, seja logo decifrado” (1994, p. 130). Importante notar que quando Grenouille inicia a série de assassinatos já se passaram mais de dois terços da obra. Então, se em *O perfume* o mistério está em saber se o assassino terá êxito, esse retardamento se realiza na medida em que o leitor segue passo a passo o protagonista “afiando suas armas, limando suas técnicas, aperfeiçoando os seus métodos” (SÜSKIND, 2008, p. 160). Também por esse motivo, defendemos que *O perfume* é uma vertente do romance policial, cujos crimes e, por conseguinte, a investigação, importam menos do que a experiência e a elaboração da técnica.

Na literatura policial existe um vastíssimo repertório de formas de destruição de uma vida. Pode ser originada por um disparo, penetração de arma branca, explosão de algum artefato, incêndio que provoque asfixia ou queimaduras graves, execução de golpes, estrangulamento, afogamento, envenenamento... A delimitação do modo permitirá descobrir se a morte é crime ou acidente (CEREZO, 2006, p. 50). Em *O perfume*, a morte é originada por uma pancada na cabeça e, como todo assassino em série, Grenouille tem uma assinatura: ele leva o cabelo das vítimas junto com as roupas delas.

De maio a setembro de 1765, foram encontrados vinte e quatro cadáveres das mais belas virgens de todas as camadas da população, nas mesmas condições. Os assassinatos cessaram, e outubro e novembro transcorreram sem cadáveres. Em dezembro ninguém mais falava do terror que ainda há poucos meses tomara conta da cidade e das redondezas.

### 3.2 Detetive

Mas havia um homem em Grasse que não confiava na paz: Antoine Richis. Essa personagem, com seu espírito analítico, desempenhará o papel de detetive. Semelhante aos detetives do romance policial tradicional, ele é um detetive amador, levado pelas circunstâncias, ou seja, é aquele que detecta e não necessariamente aquele que se declara como tal. “E não de outro modo iria enfrentar os planos desse assassino, seu concorrente” (SÜSKIND, 2008, p. 177).

O sobrenome Richis, além da mencionada relação com o substantivo *riche*, que significa “rico” em francês, reporta ao verbo alemão *riechen*, que significa “cheirar”, mas que em sentido figurado ainda quer dizer “descobrir”. O detetive é o elemento chave do gênero policial, pois a ficção policial é a narração de uma investigação e o herói é aquele que a conduz. Não é gratuito que a crítica considere efetivamente a fundação do gênero após o aparecimento de Dupin. No caso de *O perfume*, quem conduz a narrativa é o criminoso, pois a história narrada é a dele e não a da investigação, com isso o herói passa a ser o assassino.

Van Dine, ao enumerar suas regras, considera ser necessário ao menos um detetive, além de um criminoso e uma vítima.

*Sin crimen y sin criminal puede haber novela policiaca, pensemos en más de una novela, como por ejemplo en Los pájaros de Bangkok de Manuel Vázquez Montalbán, en la que al final el detective descubre que no ha habido crimen y, por consiguiente, tampoco criminal* (CEREZO, 2006, p. 58).

“Enquanto no criminoso o elemento romanesco mais destacável é o seu feitio psicológico”, no detetive “o traço mais visível [...] há de ser a inteligência, a sua capacidade de observação e a sua faculdade de análise” (LINS, 1953, p. 21).

Richis é retratado como um homem racional e, “durante todo o período de terror, ele fora um dos poucos na cidade imune à febre do medo, mantendo a cabeça fria. Isso, no entanto, estranhamente agora se alterava. Ou seja, [...] o medo penetrava no coração de Antoine Richis como um horrendo veneno” (SÜSKIND, 2008, p. 174).

Numa noite, Richis “acordou de um terrível sonho cujo conteúdo não conseguia mais lembrar, mas que tinha a ver com Laure, e irrompeu no quarto dela, convencido de que

estava morta, assassinada, violada e de cabelos cortados na cama – e a encontrou intacta. [...] A visão o havia revoltado” (SÜSKIND, 2008, p. 175).

O criminoso deseja em todo crime que se vejam umas coisas e que não se vejam outras, deseja que apareça o que ele quer, em alguns casos não quer que se veja nada, deseja que o crime passe despercebido. Os rastros materiais, e também psíquicos (a tensão acumulada), cumprirão um papel importante na investigação. Como deve existir algum elemento de realidade, quer dizer, algo deve acusar os suspeitos, partiu-se do pressuposto que o criminoso teria interesse pelo cabelo das vítimas, pois a assinatura sempre está ligada à necessidade do assassino em série de cometer o crime.

Suspeitou-se dos ciganos. [...] Como se sabia, os ciganos teciam tapetes a partir de roupas velhas, recheavam travessieiros com cabelo de gente e faziam bonecas com a pele e os dentes dos enforcados. [...] Mas nessa época não havia ciganos por ali. [...]

À falta de ciganos, suspeitou-se dos trabalhadores temporários italianos. Mas italianos também não havia. [...] Por fim, suspeitou-se dos peruqueiros [...]. Depois os judeus foram considerados responsáveis, depois ainda os monges, que se supunha serem tarados [...], depois os cistercienses, os maçons, os loucos as Charité, os carvoeiros, os mendigos e, bem por fim, a nobreza sem escrúpulos, especialmente o Marquês de Cabris, que já era casado pela terceira vez e organizava, segundo se dizia, missas orgiásticas em seus porões, nas quais bebia o sangue das virgens para aumentar a sua potência. Concretamente, nada se pôde provar, é claro. Ninguém vira o crime (SÜSKIND, 2008, p. 168-169).

Contrariando as convenções do gênero, os suspeitos não eram personagens de destaque. Mas essa escolha do autor tem um motivo: os crimes aconteceram em espaços abertos, não sendo possível, então, restringir os suspeitos aos conhecidos das vítimas. Além disso, a maioria dos assassinos em série não conhece suas vítimas. Portanto, os suspeitos devem ser genéricos. As personagens do romance servem tão somente para auxiliar o criminoso em sua jornada: o policial La Fosse, a ama Jeanne Bussie, o padre Terrier, Madame Gaillard, o curteumeiro Monsieur Grimal, o perfumista e lubeiro Maître Giuseppe Baldini, Marquês de la Taillade-Espinasse, o perfumista Runel, Madame Arnulfi e Dominique Druot.

O Conselho da cidade, um grêmio dos trinta mais ricos respeitados burgueses e nobres de Grasse, em sua maioria cavalheiros esclarecidos e anticlericais, demitiu o delegado de polícia. Seu sucessor mandou que os cadáveres das beldades de cabelos cortados fossem examinados por uma junta médica em relação à sua virgindade. Descobriu-

se que todas elas haviam permanecido intocadas. Essa descoberta aumentou a indignação, pois então se teria ao menos um motivo para o assassinato (SÜSKIND, 2008, p. 171).

A investigação nada mais é do que buscar responder as perguntas que o crime suscita: quem fez, como, por que, quando, onde. Ou seja, a investigação tem o objetivo de reconstruir o caminho que desembocou no crime por meio de respostas às questões básicas. O crime é de algum modo a expressão daquele que o realiza, tanto que a excessiva perfeição formal denuncia que não foi um acidente, sendo necessário decifrá-lo como uma obra de arte.

“O assassino havia-lhe aberto os olhos: tinha um bom gosto todo especial. E seguia um sistema. Não só que todos os crimes tivessem sido executados do mesmo modo; também a escolha das vítimas revelava um propósito próximo a um planejamento econômico” (SÜSKIND, 2008, p. 175). Assim pensou Richis:

[Dado] que o assassino fosse um colecionador de beleza e trabalhasse na imagem da perfeição [...], dado, além disso, que fosse um homem de extremo bom gosto e método perfeito [...], não se poderia supor que desistisse da pedra mais preciosa encontrável na terra para construir essa imagem: a beleza de Laure. (SÜSKIND, 2008, p. 176)

O narrador nos confessa, entre parênteses, que “Richis era um homem esclarecido, que não se assustava diante de conclusões blasfemas, e ainda que não pensasse em categorias olfativas, mas óticas, mesmo assim chegava muito perto da verdade” (SÜSKIND, 2008, p. 176).

Só foi possível a Richis perceber o método sistemático e o motivo ideal do assassino porque pensava como ele. “Se ele, Richis, fosse um assassino e estivesse possuído pelas mesmas apaixonadas idéias do assassino, não teria podido agir de modo diferente e, como ele, faria tudo para coroar a sua louca obra com o assassinato de Laure, maravilhosa, única” (SÜSKIND, 2008, p. 176).

O detetive tinha “respeito pelo assassino – um respeito que, é claro, ao mesmo tempo se refletia sobre ele próprio com num espelho plano, pois de qualquer modo fora ele, Richis, que, com o seu refinado espírito analítico, captara a artimanha do adversário” (SÜSKIND, 2008, p. 176). Isso reforça a opinião, já mencionada, de Álvaro Lins, de que o criminoso poderia ser o detetive e igualmente o detetive ser o criminoso numa narrativa policial, dada a equivalência psicológica das personagens. Contudo, o narrador esclarece que

embora Richis estivesse em condições de se colocar mentalmente na situação do futuro assassino de sua filha, o assassino não estava, apesar de toda a sua inteligência, nem um pouco em condições de se colocar na posição de Richis (Ibid., p. 177). Salientamos que a equivalência é psicológica e, em algumas narrativas, intelectual, mas não se concretiza no âmbito moral, quer dizer, o bem é representado pelo detetive e o mal é personificado no criminoso, que deve ser punido. Contudo, nas narrativas em que o leitor acompanha os passos do criminoso é possível que a tendência seja de “torcer” por ele e não por aquele que se empenha pelo restabelecimento da ordem.

No romance enigma as personagens da história do inquérito não agem, descobrem. Uma regra do gênero postula a imunidade do detetive e de seu amigo narrador (TODOROV, 2006, p. 95). A situação se inverte no romance negro: tudo é possível, e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida (Ibid., p. 98). Igualmente como acompanhou os passos de Grenouille, o leitor segue o detetive Richis, que acredita ter-se adiantado ao assassino. Por não poder confiar na imunidade, Richis planeja ir com Laure para as Ilhas de Lérins, na baía de Cannes, na menor das quais se encontrava o bem protegido Convento de Saint-Honorat. Na ilha Saint-Honorat existe realmente uma abadia com esse nome. O autor explora os elementos verídicos para dar credibilidade a sua história, ao mesmo tempo em que brinca com as palavras, pois Honorat soa semelhante à *odorat*, que em francês significa tanto o nome de um dos cinco sentidos, o olfato, quanto o substantivo cheiro, odor.

Geralmente, no romance policial o crime sucede na cidade, mas ocorre em um lugar mais concreto, em uma rua, um campo, um bar, um cassino, um estádio, um ônibus, uma escola, uma igreja, uma biblioteca, uma casa e em muitos outros. Antes do aparecimento do romance negro havia uma preferência e, praticamente, uma exigência por situar a história em espaços fechados e de caráter privado. Com o romance negro há uma mudança e a preferência será retratar lugares públicos, pois o detetive necessita se mover para mostrar a delinquência existente nas cidades (CEREZO, 2006, p. 80).

A cidade retratada em *O perfume* serve não somente para que sejam mostradas as mazelas da vida urbana, mas principalmente para representar uma tensão entre a personagem principal e seu espaço, isto é, a inadequação de Grenouille ao seu meio, visto a já mencionada oposição odorífica entre eles.

Richis, embora tenha sido despertado para a investigação por causa de uma premonição, descarta qualquer possível interpretação sobrenatural e por isso falha. Era

impossível fugir do assassino, detentor de um olfato sobre-humano que possibilitava seguir o aroma de suas vítimas aonde quer que fossem, além da sua falta de cheiro que, como uma capa de invisibilidade, proporcionava cometer os crimes sem ser visto. Segundo as já mencionadas regras de Van Dine, o fantástico não deve ser admitido na ficção policial, sobretudo na investigação, que deve se pautar pelo racional. Entretanto, em *O perfume*, o caráter sobrenatural está presente nas feições do criminoso, mas essa presença não acarreta, de modo algum, uma composição romanesca inferior no romance em questão, tratado como policial. Pois o processo de investigação do detetive, ainda que desencadeado pela intuição, manteve-se no limite da racionalidade e o sobrenatural não agiu como uma solução fácil, ao contrário, dificultou ainda mais a captura do assassino.

“A notícia do assassinato de Laure Richis espalhou-se tão depressa pela região de Grasse quanto se tivesse dito ‘o rei está morto!’ ou ‘estamos em guerra!’ ou ‘os piratas aportaram na praia!’, acarretando sustos semelhantes ou até piores” (SÜSKIND, 2008, p. 191). “No entanto, as autoridades da cidade, da região e da província não se deixaram dessa vez contagiar pela histeria popular. Pela primeira vez, desde que o assassino de jovens aparecera, houve um trabalho conjunto, planejado e proveitoso” (Ibid, p. 192). Anteriormente, o Conselho da cidade limitou-se a solicitar ao Senhor Bispo “que ele se dignasse a amaldiçoar e banir o monstruoso assassino de moças que o poder terreno não conseguia controlar” (Ibid., p.171).

É instaurada uma investigação oficial, pois os poderosos temiam um levante popular. Então as autoridades se empenham para capturar o assassino, na intenção de esconder “a sua própria incapacidade e acalmar o ânimo perigosamente sublevado do povo” (SÜSKIND, 2008p. 194), pois “o menor boato levava à depredação” (Ibid., p. 170), já que a história se localiza na França pré-revolucionária.

O tribunal de Grasse prometeu, a mando de Richis, uma recompensa de não menos que duzentas libras para indicações que possibilitassem a captura do criminoso. Denúncias levaram à prisão alguns curtidores em Grasse, Opio e Gourdon, dos quais “um tinha efetivamente a infelicidade de mancar”. No décimo dia do assassinato, quando já se pensava em submeter o suspeito a torturas, embora ele tivesse um álibi confirmado por testemunhas, o capitão da guarda da cidade anunciou-se junto à magistratura e declarou que “fora abordado por um indivíduo cuja descrição combinava bastante com a dos cartazes”, mas “não teria podido lembrar-se do indivíduo [...] se não o tivesse visto por acaso

de novo [...], ocasião em que inclusive lhe chamara a atenção que o homem [...] teria mancado nitidamente”. “O famigerado assassino de moças, procurado há quase um ano, finalmente estava preso e sob firme vigilância” (SÜSKIND, 2008, p. 193-194).

A monstruosidade de Grenouille não diz respeito apenas a sua perversidade ou genialidade, mas também a sua aparência. As personagens e o narrador tratam-no por “animal hostil”, “coisa”, “carrapato”, “monstrengo”, “inumano”. Ele tinha cicatrizes “que o deformavam e o tornavam mais feio do que de qualquer modo ele já era” (SÜSKIND, 2008, p. 34) e tinha “o pé meio aleijado que o fazia capengar” (Ibid., p. 24). “Assumindo uma postura ereta [...] visto de longe, tinha quase a aparência de um rapaz comum, um artesão, uma pessoa normal” (Ibid., p. 103). E foi seu físico que o denunciou.

Não foi o detetive o responsável pela prisão de Grenouille, mas sim o estalajadeiro e o encarregado do estábulo que o reconheceram. Mas o fato não tira o mérito de Richis, que foi capaz de nutrir um respeito pelo assassino e enfrentar os planos dele.

De acordo com o modelo tradicional de detetive, os sujeitos que realizam a investigação não podem ser considerados detetives enquanto não desvendarem o mistério ao redor do crime. Nos romances policiais contemporâneos, porém, muitos dos detetives, especialmente os amadores e as mulheres, não são bem sucedidos em suas investigações, livrando o assassino da punição. (MASSI, 2009, p. 366)

A 15 de abril de 1766 foi realizado o julgamento, e lido para o acusado em sua cela:

O oficial perfumista, Jean-Baptiste Grenouille, assim rezava o texto, deverá ser levado dentro de quarenta e oito horas à praça pública em frente aos portões da cidade; lá, com o rosto para o céu, será amarrado a uma cruz de madeira; ser-lhe-ão aplicadas, ao vivo, doze pancadas com uma barra de ferro, que lhe destroçarão as articulações dos braços, pernas, quadris e ombros, sendo depois preso à cruz, exposto até a morte. (SÜSKIND, 2008, p. 196)

“Os cidadãos se preparavam para o evento como para uma importante festividade” (SÜSKIND, 2008, p. 198). “A execução estava marcada para as cinco da tarde. Já pela manhã chegaram os primeiros espectadores e garantiram lugares para si” (Ibid., p. 199). “Às quatro, a tribuna começou a se encher” (Ibid., p. 200).

“Por fim, quando já se achava que a tensão não poderia mais durar por muito tempo”, Grenouille “desceu da carruagem como um homem livre” (SÜSKIND, 2008, p. 201).



“Não foi outra coisa que ocorreu aos dez mil homens e mulheres e crianças e anciãos que ali estavam reunidos: ficaram fracos como mocinhas submetidas ao sedutor charme do namorado” (Ibid., p. 202). “A consequência foi que a planejada execução de um dos criminosos mais merecedores da abominação em sua época acabou redundando na maior bacanal que o mundo havia visto desde o segundo século antes de Cristo” (Ibid., p. 204). Os termos empregados pelo autor são leves e até cômicos, como os utilizados em folhetins e romances rosas, o que causa uma quebra no clima da narrativa, na tensão construída pelo autor até o momento.

“A magistratura concordou em considerar o ‘caso G’ resolvido, encerrar as atas e arquivá-las sem registro, abrindo um novo processo contra um até então desconhecido assassino de vinte e cinco donzelas na região de Grasse” (SÜSKIND, 2008, p. 211). No dia seguinte o assassino foi encontrado, tendo por base inequívocas suspeitas, pois, afinal, foram encontradas em sua cabana as roupas e os cabelos de todas as vítimas. Era ele Dominique Druot, então marido de Madame Arnulfi, dona da casa e do ateliê onde Grenouille se alojou em Grasse.

Temos até aqui a investigação, as evidências, a resolução do crime e a prisão do culpado. No entanto, a punição do verdadeiro culpado, inerente a todo romance policial, se dará na quarta parte da obra, quando Grenouille se borrija de todo o conteúdo da garrafinha que continha o perfume criado com a essência das 25 moças. A personagem sai impune pela lei dos homens, mas se autocondena.

No Cimetière des Innocents, ladrões, assassinos, esfaqueadores, prostitutas, desertores, jovens desesperados, “arrancaram-lhe as roupas, os cabelos, a pele do corpo, estraçalharam-no, enfiaram as suas unhas e os seus dentes em sua carne”. “Cada um deles, homem ou mulher, já havia cometido um assassinato ou algum outro crime bem pesado”, mas jamais estariam dispostos a devorar um ser humano, e, “pela primeira vez, haviam feito algo por amor” (SÜSKIND, 2008, p. 218).

Pode-se considerar a autopunição de Grenouille como redenção, uma vez que os delinquentes fizeram aquilo por amor, atitude despertada pelo conteúdo da garrafinha<sup>11</sup>, o

---

<sup>11</sup> Efeito semelhante ao provocado pelos feromônios. Em linhas gerais, os feromônios são compostos químicos que envolvem a interação entre organismos de uma mesma espécie. Glândulas especializadas os eliminam para fora do corpo, o que os diferenciam dos hormônios. Na maioria dos casos, eles funcionam para a comunicação

oposto ao que teria acontecido se ele fosse executado em praça pública. E a repercussão esperada de seu perfume era, de fato, que todas as pessoas o amassem.

Hariet Quint (2006) considera que Patrick Süskind impõe certa uniformidade a seus protagonistas:

*A todos ellos, por ejemplo, les resulta desconocido el significado de la palabra “amor” en sus diferentes matices: amor al prójimo, amor de padres e hijos, amor entre un hombre y una mujer. Viven en un mundo hostil que les agrede de alguna u otra forma, y en consecuencia se vuelven solitarios. Llenos de odio buscan su refugio lejos del ruido y la influencia humana. Se aíslan en sí mismos, se enredan más y más en su rencor, permanecen estancados en este estado depresivo o lo solucionan con el suicidio<sup>12</sup>. Envueltos en situaciones absurdas, los personajes de Süskind son dominados por el abismo de sus pasiones. La obstinación llevada hasta los extremos, los coloca al borde de algún precipicio; la caída entonces es inevitable.*

### 3.3 Vítima

Carpeaux (1984, p. 2271) assinala que “já se observou que entre as três personagens principais – o assassinado, o assassino, o detetive – o primeiro é o menos importante: o cadáver é logo removido e ninguém pensa mais nele”. Visto que em *O perfume* não há uma inversão cronológica, a vítima não é relegada a essa função. Afinal, ela quem provocou o desejo de Grenouille em se tornar o maior perfumista do mundo.

O uso de nomes irônicos ou simbólicos nas personagens é comum na ficção policial. O sobrenome do suspeito da primeira narrativa considerada policial é Lebon (“o bom”), por exemplo. E as três personagens primordiais são designadas em *O perfume* de maneira peculiar. Não somente os sobrenomes de Richis e de Grenouille os caracterizam, como também o nome da vítima fundamental. Laure em sua pronúncia equivale a *l’or*, ou seja, “o

---

entre seres da mesma espécie (PEREIRA, 2007). São capazes de suscitar reações específicas, de atração sexual, de agregação, de alarme, entre outras.

<sup>12</sup> Suicidam-se Sr. Sommer (*Die Geschichte von Herrn Sommer*, 1991), Jean-Baptiste Grenouille (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985), e a jovem artista sem nome do conto “Atração pela profundidade” (*Drei Geschichten*, 1995).

ouro”, sentido reforçado ainda mais por seu nome de família. Laure Richis representava a mais preciosa das pedras preciosas do diadema aromático de Grenouille e era também a coisa mais preciosa que Antoine Richis possuía, pois precisava dela para concretizar suas mais elevadas ambições – alcançar o poder e o título da nobreza, através de um casamento arranjado.

O ambiente próprio para o desenvolvimento de uma história policial é o que corresponde a um modo de vida baseado na segurança, vulgarmente denominado de âmbito burguês de vida, já que o crime coloca em dúvida a “ordem” que a sociedade burguesa pressupõe. Enquanto a literatura de terror se centra num mistério que vai contra as leis da natureza, a literatura policial trata de resolver um caso que vai contra as leis da sociedade (CEREZO, 2006, p. 159). Deve-se à Revolução Francesa e à nova posição social ocupada pela burguesia a ascensão da narrativa policial. Por isso, o espaço onde transcorrem os crimes será predominantemente urbano, propício também para o criminoso se esconder nos labirintos da cidade.

Agatha Christie, além de ignorar alguns mandamentos do *Detection Club*, “esqueceu-se” de que, segundo as leis não escritas da tradição do romance policial inglês, o cenário preferencial do crime deveria ser Londres, em cujos nevoeiros os bandidos podiam mais facilmente desaparecer. Muitas de suas histórias se passam em pequenas cidades do interior; ou em aldeias, onde todos sabem da vida de todos (PONTES, 2007, p. 83).

Antonio Dimas (1994, p. 20) ressalta a diferença entre espaço e ambientação. Aquele é “puro e simples, [...] denotado”, e este é “um quadro de significados mais complexos, [...] conotado”. Osman Lins (1976, p. 79) sustenta que a ambientação “no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados”, quais sejam, franca, reflexa e dissimulada. Em *O perfume* se sobressai o tipo de ambientação denominada franca, que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. Sendo a narrativa na terceira pessoa, o observador reage de algum modo ante a coisa descrita, reforçando a franqueza do narrador. A cidade é o “território de caça” de Grenouille, assim, tendo ele a capacidade de identificar todos os cheiros, o narrador precisa descrever meticulosamente, a fim de transmitir ao leitor o manto carregado de odores, fruto da constituição das cidades no século XVIII.

Conforme expõe Gilbert Durand (2001), o imaginário associa certas imagens de acordo com suas atividades simbólicas no conjunto da experiência humana, ora com elementos ligados mais à ação (regime diurno) ora com elementos ligados mais à introspecção (regime noturno). O dia e o espaço aberto permitem uma visão mais ampla em todas as direções, facilitando a ação do herói. Por outro lado, à noite e em espaços fechados ocorre o contrário: a visão é mais limitada, fazendo com que o herói se volte para a reflexão interior.

O regime noturno do imaginário é manifesto em dois momentos decisivos no romance em questão. O primeiro é numa noite em que Grenouille, após percorrer um caminho labiríntico, atraído pelo aroma “tão rico, tão equilibrado, tão fascinante” da mocinha ruiva de olhos verdes, chega até um pátio com pequeno telhado oblíquo, uma mesa e uma vela. Esse espaço fechado e mal iluminado é propício à reflexão, permitindo a Grenouille constatar que sua vida não teria mais sentido sem a posse desse aroma. Grenouille a estrangula e suga todo seu cheiro, contudo, sem um planejamento dos seus atos, o que ocasiona a perda da fragrância, pois não era possível retê-la.

A segunda manifestação do regime noturno também é crucial para a vida de Grenouille. Enquanto esteve na sua caverna, no fim de um túnel que, “mesmo durante o dia, imperava a noite mais escura”, tudo o que Grenouille fez foi se voltar para dentro de seu “império interior”. E “durante o sono. Ou melhor, num sonho. Melhor ainda, num sonho, no sono, no coração, em sua fantasia” descobriu que não tinha cheiro e resolve se exilar da montanha e continuar o seu propósito de ser o melhor perfumista do mundo.

O terceiro momento decisivo na vida de Grenouille é manifestado no regime diurno do imaginário. Numa tarde, quando estava se aproximando de Grasse, Grenouille fareja um aroma de um jardim que fazia fronteira com a muralha da cidade. “E constatou que era, na verdade, extremamente parecido, mas não completamente igual ao da jovem de cabelos ruivos” que ele havia matado. Acontece então o inverso do que houve com a primeira moça. O espaço aberto, que propicia a ação do herói, permite a Grenouille ver com clareza que, para reter aquele aroma, precisaria desenvolver algumas técnicas. Assim, se empenha e começa a trabalhar no dia seguinte.

Osman Lins (1976, p. 72) enfatiza que nas histórias policiais e de horror o horizonte tende a fechar-se, pois “proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento

radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência”. O espaço privado é importante para concentrar as pistas. Como na época em que se passa a história de Grenouille as técnicas de processamento de evidências eram incipientes, o espaço fechado não é fundamental.

Em *O perfume* os crimes acontecem majoritariamente em locais públicos e incertos de precisão. Numa plantação de rosas a meio caminho entre Grasse e a vila de Opio, a leste, foi encontrado o primeiro cadáver. Meses depois ocorreram mais dois crimes e, de novo, foram encontradas em campos de flores. Poucos dias depois do duplo assassinato, encontrou-se outro cadáver de uma jovem, perto do grande manancial d’água na Fontaine de la Foux, portanto, diretamente diante dos portões da cidade. Não se passou mais nenhuma semana sem que se encontrasse o cadáver de uma jovem (SÜSKIND, 2008, p. 168-170). “Ele as rastreava por toda parte, não mais só nas cercanias da cidade, até mesmo dentro das casas” (Ibid., p. 170).

As vítimas eram sempre aquelas que haviam recentemente começado a se tornar mulher, e sempre eram as mais bonitas. O camponês que descobriu o primeiro corpo “ficou tão perturbado que quase se tornou suspeito ao comunicar, com voz trêmula, que jamais vira coisa tão linda – quando na verdade queria dizer que nunca vira coisa tão terrível” (SÜSKIND, 2008, p. 168).

Por certo o templo do burguês é sua casa, local que simboliza a escala de valores da forma burguesa de viver a vida. A casa é seu refúgio onde tudo está previsto, e o crime será o imprevisto, quer dizer, o temido (CEREZO, 2006, p. 77-78). Sendo Richis um exímio burguês, “ele havia reforçado a guarda da sua casa, colocado novas grades nas janelas do andar superior e ordenado à ama que compartilhasse o quarto de dormir com Laure” (SÜSKIND, 2008, p. 174), pois Laure constituía o ápice na elaboração dos seus próprios planos e “não deixaria que ninguém tirasse dele, seguraria com unhas e dentes” (Ibid., p. 177).

Mas Richis arquiteta um plano: casar Laure dentro de dez dias. Assim conseguiria estragar o plano de Grenouille, pois uma “mulher casada, deflorada e se possível já grávida não se adequaria mais à sua galeria exclusiva” (SÜSKIND, 2008, p. 180). Richis e Laure abandonam Grasse numa viagem que teria como chegada o Convento de Saint-Honorat, sem explicar a ela as intenções e as metas desse plano. Fazem uma parada num lugarejo a leste de Cannes, em La Napoule.

“Numa caixinha forrada com algodão, jaziam vinte e quatro diminutos frascos, com a aura de vinte e quatro donzelas condensadas em gotas [...]. E hoje ele queria colher a vigésima quinta, a mais preciosa e mais importante” (SÜSKIND, 2008, p. 181).

O último dos 25 assassinatos ocorre num local particular, restrito. E o assassinato de Laure, bem como sua preparação e finalização, é o único descrito minuciosamente. Todos os outros crimes foram cometidos do mesmo modo, não sendo necessário descrevê-los todas as vezes, e também, por tratar-se da vítima primordial o crime é merecedor de destaque. O crime em si é descrito em poucas linhas, o importante é o preparo anterior a ele e o trabalho que vem depois, ou seja, o que o envolve e não o ato propriamente dito.

Com cuidados profissionais, Grenouille pôs-se a trabalhar. Abriu o saco de viagem, retirou dele lençol, pomada e espátula, estendeu o lençol de linho sobre o cobertor que estivera deitado e começou a espalhar sobre ele a pasta gordurosa. [...] Grenouille modelava, portanto, como que um diagrama aromático do corpo a ser trabalhado no lençol, e essa parte do trabalho era a que, de fato, mais o agradava, pois se tratava de uma técnica artística que ocupava igualmente a mente, a fantasia e as mãos, antecipando, além disso, de um modo ideal, o prazer do resultado final a ser alcançado. (SÜSKIND, 2008, p. 185)

As condições estavam a seu favor. Grenouille foi até um galpão onde vira uma escada recostada e levou-a até debaixo da janela de Laure. A janela estava entreaberta e Grenouille felicitou-se pela circunstância. “Em Grasse, com as janelas gradeadas e a casa sob vigilância, tudo teria sido muito mais difícil” (Ibid., p. 186). O cenário aqui exposto ressoa familiar, o do conto de fadas, em que o príncipe sobe pela janela para ver a amada inatingível. No entanto, o príncipe geralmente precisa passar por provas ou então as circunstâncias dificultam o acesso ao claustro da donzela adormecida, o que não ocorre nesse caso. Além disso, o homem no conto de fadas representa a salvação, o amor, a proteção da figura feminina. Com Grenouille é diferente, ele quer alcançar a donzela tão somente para matá-la. Esse vocabulário sensual e amoroso que envolve os atos do criminoso dão uma conotação no mínimo insólita para os crimes.

A fragrância de seu cabelo preponderava, pois ela estava deitada de bruços, tendo o rosto, emoldurado pelo ângulo do braço, enfiado no travesseiro, de tal modo que a parte de trás de sua cabeça se apresentava à pancada do porrete de um modo quase ideal. O ruído da pancada foi surdo, abafado e

rangente. [...] Depôs o porrete de lado e, agora, passou a um estado de frenética atividade. [...]

Com rápidos cortes de tesoura, abriu o camisolão de dormir, pegou o lençol engordurado e jogou-o sobre o corpo nu. Ergueu-a, enfiou o que restava do lençol por baixo do corpo, enrolou-a como um padeiro faz com um rocambole, dobrou as pontas, e envolveu-a dos pés à cabeça. Só o cabelo dela espiava ainda para fora do envoltório de múmia. Cortou o cabelo bem rente do crânio e enrolou-o no seu camisolão, que amarrou numa trouxa. Por último dobrou um pedaço de lençol que sobrava sobre o crânio alvo, alisou a ponta dobrada, fixou-a com toques suaves dos dedos. Examinou o pacote todo. Nenhuma fresta, nenhum buraquinho, nenhuma dobra com espaço sobrando, por onde a fragrância da jovem pudesse escapar. Estava perfeitamente empacotada. Não restava mais nada a fazer senão esperar, por seis horas, até que o cinza do amanhecer se anunciasse. [...]

Quando os pássaros começaram a cantar – portanto ainda um bom tempo antes do amanhecer –, ele se levantou e completou o seu trabalho. [...] Só agora é que, para ele, ela estava realmente morta, *fenecida, murcha e apagada como um resto de flor* (SÜSKIND, 2008, p. 186-189, grifo nosso).

Grenouille compara Laure a uma flor e, como anunciado pelo narrador, a fragrância de Laure deveria ser colhida da mesma maneira que a suave fragrância das flores exóticas, através do processo de *enfleurage* a frio e antes do nascer do sol. Por isso Grenouille se dedica, por dois anos, a “ampliar os seus conhecimentos e aperfeiçoar as suas habilidades artesanais, para estar pronto à época da colheita”, tempo que o odor de Laure levaria para estar maduro (SÜSKIND, 2006, p. 151).

Novamente, evidencia-se que no romance em questão os crimes e sua investigação são menos importantes do que a técnica e o aperfeiçoamento do criminoso. Por isso a narração desse aprendizado toma 39 dos 51 episódios que compõem essa obra de Süskind que mereceu ser nosso objeto de estudo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Patrick Süskind não oferece algo particularmente novo na ficção policial com *O perfume* se considerarmos exclusivamente a superfície do gênero. Ao examinarmos a profundidade, vemos que a motivação do crime e seu caráter sobrenatural, aliados à temática do cheiro, transfiguram o romance em uma obra inovadora. Sua forma também é responsável por essa novidade, ao passo que revisita toda uma tradição e deixa explícita sua apropriação, funde várias vertentes e, com isso, suscita vários questionamentos por parte dos leitores e da crítica.

Assim como seu protagonista, o romance também possui uma existência anfíbia. Transita pelos gêneros antecessores do romance policial, como a literatura picaresca (dos “bons bandidos”), o romance gótico, a narrativa fantástica, e também divaga pelas duas principais correntes do romance policial, o enigma e o negro. Talvez porque o autor alemão situe sua história na época em que ainda não havia se instaurado a ficção policial e os elementos constituintes desse gênero ainda estavam difusos, isto é, não tinham sido até então reunidos em um só gênero, que estava por nascer. É uma tendência da Pós-Modernidade promover essa agregação, ou seja, não romper nem imitar o passado, mas incorporar algo no que já foi feito.

Ao longo dessa dissertação pudemos observar como *O perfume* recontextualiza as regras do romance policial, determinadas em sua maioria pelos próprios autores do gênero. Contudo, eles prescreveram o gênero – não o descreveram. Em outras palavras, as regras não abarcam os romances contemporâneos. A literatura é uma realidade humana, social e cultural, estranho seria se não mudasse. Assim como a língua, não muda totalmente, não se refaz. O gênero policial se adaptou desde sua aparição, se moldou de acordo com a possibilidade, sem, contudo, prejudicar sua estrutura que o caracteriza. *O perfume*, ao se configurar como romance policial, faz o mesmo. Não altera a forma do gênero, apenas o amplia, possibilitando que outros romances sejam também vistos como romances policiais, bons romances policiais. Acima de tudo é importante perceber que a narrativa policial está mudando, e não se preocupar em julgar quem escreve melhor.



## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ASHCAR, Renata. A história do perfume da antiguidade até 1900. **ComCiência** – Revista eletrônica de jornalismo científico – Perfume, n. 91, set. 2007. Disponível em: [www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28](http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28). Acesso em: 12 jun 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991 (Fundamentos, 86).

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: **Cinco visões pessoais**. Brasília: Universidade de Brasília, 1979.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. Tendências contemporâneas – um esboço. In: **História da literatura ocidental**. Vol. 8, Parte X Literatura e realidade, cap. II. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984, p. 2270-2275.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis. **Los mejores cuentos policiales 2**. Selección, traducciones y prólogo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1981.

CASOY, Ilana. **Serial killer: louco ou cruel?** 8. ed. São Paulo, Ediouro, 2008.

CEREZO, Iván Martín. **Poética del relato policiaco** (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler). Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

CERVANTES, Miguel de. Del extraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos. In: **Don Quijote de la Mancha**. Edición y notas de Francisco Rico.

Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española - Asociación de academias de la lengua española, 2005, p. 482-492.

CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**. Um ensaio. Trad. Beatriz Viegas Faria. Porto Alegre: L&PM, 1997.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CORBIN, Alain. O prazer do historiador. Entrevista concedida a Laurent Vidal. Trad. Christian Pierre Kasper. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 25, n. 49, 2005. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100002). Acesso em: 12 jun 2009.

DIMAS, Antonio. Espaço e romance. 3. ed. São Paulo: Atica, 1994.

DIODENES. **Bio-Bibliographie** Patrick Süskind. Disponível em: [www.diogenes.ch](http://www.diogenes.ch). Acesso em: 14 jul. 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. O conto policial de Edgar Allan Poe. In: **Teoria do texto 1 – Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

DURRANT, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa**. Retórica e ideologia no romance popular. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Debates, 238).

\_\_\_\_\_. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEIRAS, Mauricio Montiel. Detective. **Crítica** – Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Año XXII, n. 85, 2001, p. 23-35.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. **Matraga** (UERJ), v. 2, n. 4-5, 1988, p. 20-26.

FREITAS, Maria Teresa de. As técnicas de autenticação do discurso. In: **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.

FRIZEN, Werner; SPANCKEN Marilies. **Patrick Süskind: Das Parfum**. München: Oldenbourg, 1996.

GUIMARÃES, Maria. Os mistérios do cheiro. **Pesquisa FAPESP**, n. 155, 2009, p. 16-21.

GÓES, Denise. O sucesso, sem mistério, do romance policial (Dossiê). **Entrelivros**, ano I, n. 6, out 2005.

GONZÁLEZ, Mario. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HARROWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detetive. In: ECO, U.; SEBEOK, T. (Org). **O signo de três**. Dupin, Holmes, Pierce. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Estudos, 121).

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOBSON, Manfred. Patrick Süskinds Das Parfum: A Postmodern Kuenstlerroman. **German Quaterly**, vol. 65, n. 2, 1992, p. 201-211.

KHÉDE, Sônia Salomão. A quem interessa o crime? Ou: O romance policial à procura de sua identidade. In: ZILBERMAN, Regina (Org). **Os preferidos do público**: Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987 (Debates Culturais, 4).

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora da UnB, 1994.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Atica, 1976 (Ensaio, 20).

LOVECRAFT, Howard. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, George. **The historical novel**. Boston: Beacon Press, 1983.

MAGALHÃES JR., Raimundo. O conto policial. In: **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: História social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988 (Capa Preta, 1).

MARCUSE, Herbert. A dimensão estética. In: **Eros e civilização**. Uma interpretação filosófica do pensando de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARIUZZO, Patrícia. O sonho de um mundo sem cheiros ruins. **Com Ciência** – Revista eletrônica de jornalismo científico – Perfume, n. 91, set. 2007. Disponível em: [www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28&id=320](http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28&id=320). Acesso em: 12 jun 2009.

MASSI, Fernanda. **A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI**: canônica ou inovadora? Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

\_\_\_\_\_. O detetive do romance policial: do tradicional ao contemporâneo. **Anais do Seta**, n. 3, 2009, p. 360-367.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001 (Artemídia).

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica**: “*O tambor de lata*” de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MELTON, J. Gordon. Prefácio: O que é um vampiro? **O livro dos vampiros**: a enciclopédia dos mortos-vivos. Trad. James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995, p. xxxiii-xli.

MENON, Maurício C. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILES, Robert. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, J. E. (Ed.) **The Cambridge Companion To Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

NARCEJAC, Thomas. Le roman policier. In: **La novela criminal**. Edición y prólogo a cargo de Román Gubern. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1982 (Cuadernos infimos, 10).

PAES, José Paulo. Introdução e seleção. In: SILVA, Fernando Correia da (Org). **Maravilhas do conto policial**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAULSON, Ronald. Gothic Fiction and the French Revolution. **ELH**, vol. 48, n. 3, 1981, p. 532-554.

PEARL, Matthew. Prólogo. In: POE, Edgar Allan. **La trilogía Dupin**. Trad. Julio Cortazar. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PITOL, Sergio. La novela policial. **Crítica** – Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Año XX, n. 75, 1999, p. 3-10.

PONTES, Mario. **Elementares**: notas sobre a história da literatura policial. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PUGLIESI, Marcio. **Mitologia greco-romana**: arquétipos dos deuses e heróis. 2. ed. São Paulo: Madras, 2005.

QUINT, Harriet. Ironía y suicidio en el cuento “La atracción de la profundidad” de Patrick Süskind **Espéculo**. **Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: [www.ucm.es/info/especulo/numero32/psuskind.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/psuskind.html). Acesso em: 18 ago. 2010.

RARICK, Damon O. Serial killers, literary critics, and Süskind’s Das Parfum. **Rocky Mountains Review**, 2009, p. 207-224.

**RECORD.** In: SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. Trad. Flavio R. Kothe. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Primeiros Passos, 109).

RYAN, Judith. The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*. **German Quaterly**, vol. 63, n. 3/4, 1990, p. 396-403.

SPINDLER, William. Magic Realism: a typology. **Forum for Modern Language Studies**. Vol. 39, 1993, p. 75-85.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume**. Trad. Flavio R. Kothe. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates, 14).

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**. Curitiba (UFPR), v. 53, 2000, p. 109-123.

\_\_\_\_\_. Sensualidade e Erotismo. In: **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999 (Prismas).

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos**. O herói na evolução da estória policial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Gallimard, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. **Destino do romance policial**. Porto Alegre: Globo, 1946.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 6. reimpr. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ELIAS, Amy J. The Postmodern Turn on(;) the Enlightenment. **Contemporary Literature**, vol. 37, n. 4, 1996, p. 533-558.

FLEMING, Bruce. The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's Das Parfum. **South Atlantic Review**, vol. 56, n. 4, 1991, p. 71-86.

FÖRSTER, Nikolaus. Vom Plündern toter Dichter. Roman der Künstlichkeit: Patrick Süskinds Das Parfum. In: **Die Wiederkehr des Erzählens**. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Atica, 1988 (Princípios, 151).

GRAY, Richard T. The Dialectic of Enlightenment: Patrick Süskind's Das Parfum as Critical History of Enlightenment Culture. **PMLA**, vol. 108, n. 3, 1993, p. 489-505.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Atica, 2008 (Fundamentos, 31).

NUSSER, Peter. **Der Kriminalroman**. Stuttgart: Metzler, 1992.

PADRÃO, Andrea Lúcia Paiva. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

PINTO, Julio Pimentel. Maquinaria bem azeitada. **Folha de São Paulo**, p. 3, 18 jul. 2010. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1807201004.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1807201004.htm). Acesso em: 04 ago. 2010.

\_\_\_\_\_. Crônica & crítica na ficção policial recente. **Anais XI Congresso Internacional Abralic** Tessituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível em: [www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIO\\_PINTO.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIO_PINTO.pdf). Acesso em: 07 mar. 2010.

PLATTEN, David. Into the Woods: The Contemporary Roman Noir as Modern Fairy. **Yale French Studies**, n. 108, 2005, p. 116-130.

**PROJEKT** Gutenberg. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de>.

RINDISBACHER, Hans J. Das Parfum: "Die Überzeugungskraft des Duftes". In: **The smell of books**. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Michigan: University of Michigan Press, 1993.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Atica, 1988 (Fundamentos, 29).

SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. **Psicologia USP**, vol. 14, 2003, p. 195-200.

SCHWARZ, Ellen. **Der phantastische Kriminalroman**; Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel. Marburg: Tectum Verlag, 2001.

SODRÉ, Muniz. O romance policial. In: **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978 (Biblioteca Tempo Universitário, 49).

WHITINGER, R. G.; HERZOG, M. Hoffmann's Das Fraulein von Scuderi and Süskind's Das Parfum: Elements of Homage on a Postmodernist Parody of a Romantic Artist Story. **German Quarterly**, vol. 67, n. 2, 1994, p. 222-234.



## ANEXOS

**Le Flacon**

*Il est de forts parfums pour qui toute matière  
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.  
En ouvrant un coffret venu de l'Orient  
Dont la serrure grince et rechigne en criant,*

*Ou dans une maison déserte quelque armoire  
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,  
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,  
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.*

*Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,  
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,  
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,  
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.*

*Voilà le souvenir enivrant qui voltige  
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige  
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains  
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;*

*Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,  
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,  
Se meut dans son réveil le cadavre spectral  
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.*

*Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire  
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire  
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,  
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,*

*Je serai ton cercueil, aimable pestilence!  
Le témoin de ta force et de ta virulence,  
Cher poison préparé par les anges! liqueur  
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon coeur!*

**Baudelaire**

**Parfum exotique**

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,  
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,  
Je vois se dérouler des rivages heureux  
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;*

*Une île paresseuse où la nature donne  
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;  
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,  
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.*

*Guidé par ton odeur vers de charmants climats,  
Je vois un port rempli de voiles et de mâts  
Encor tout fatigués par la vague marine,*

*Pendant que le parfum des verts tamariniers,  
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,  
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.*

**Baudelaire**

**Der Alchimist**

*SELTSAM verlächelnd schob der Laborant  
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.  
Er wußte jetzt, was er noch brauchte,  
damit der sehr erlauchte Gegenstand  
da drin entstände. Zeiten brauchte er,  
Jahrtausende für sich und diese Birne  
in der es brodelte; im Hirn Gestirne  
und im Bewußtsein mindestens das Meer.  
Das Ungeheuere, das er gewollt,  
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte  
zurück zu Gott und in sein altes Maß;  
er aber, lallend wie ein Trunkenbold,  
lag über dem Geheimfach und begehrte  
den Brocken Gold, den er besaß.*

**Rilke**