

UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

FERNANDA MASSI

**A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS MAIS
VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI: CANÔNICA
OU INOVADORA?**



ARARAQUARA – SP

2010

FERNANDA MASSI

A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI: CANÔNICA OU INOVADORA?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Linguística, do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Teoria e análise linguística - Semiótica

Orientador: Arnaldo Cortina

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – SP

2010

FERNANDA MASSI

A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI: CANÔNICA OU INOVADORA?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Teoria e Análise Linguística -
Semiótica

Orientador: Arnaldo Cortina

Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 23/02/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. José Luiz Fiorin

Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Luiz e Maria Helena, que me apoiaram de todas as formas possíveis e imagináveis e que são os responsáveis por todas as minhas conquistas.

A meus irmãos, Luciana e Rafael, que sempre torceram pelo meu sucesso e que estiveram ao meu lado nos momentos mais importantes da minha vida.

Ao Maicon, pelo companheirismo constante e surpreendente.

À Ude, que me introduziu na pesquisa científica despertando minhas paixões pela semiótica.

Ao Zaga, que colaborou para o aprimoramento deste trabalho desde a banca de qualificação até a versão final da dissertação.

A meu ilustre e admirado orientador Arnaldo Cortina, que me concedeu a honra de ser sua orientanda desde a graduação e que sempre me apoiou em todas as etapas do trabalho, “vestindo a camisa” da pesquisa e mostrando o verdadeiro significado de “orientar”.

À Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara pela formação sólida e consistente na graduação e na pós-graduação.

Às bibliotecárias da FCL Araraquara Sandra, que esclareceu prontamente todas as dúvidas de formatação e conseguiu todos os EEBs solicitados, e Ana Paula, pela normalização deste trabalho.

Ao José Domingos Ibelli, da seção de Pós-graduação da FCL, por tantas informações imprescindíveis, e aos demais funcionários desta seção.

À FAPESP pelo financiamento desse projeto com o qual foi possível realizar uma dedicação exclusiva e integral à pesquisa e pelo apoio concedido na iniciação científica, de suma importância para o desenvolvimento desta dissertação.

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”; quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (TODOROV, 1970, p.95).

RESUMO

Este trabalho foi elaborado em continuação de um projeto de iniciação científica, financiado pela FAPESP e sob a mesma orientação, que analisou os romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970, a partir de um levantamento realizado por Cortina (2006), em sua constituição narrativa sob uma perspectiva semiótica. O embasamento teórico de nossa pesquisa foi a semiótica discursiva, ou semiótica greimasiana, que estabeleceu o esquema narrativo canônico, composto por quatro programas narrativos, quais sejam a manipulação, a competência, a performance e a sanção, e que se manifesta em todo e qualquer texto. Nos romances policiais, os programas narrativos são realizados por dois sujeitos do fazer indispensáveis à trama: o criminoso e o detetive. Cada um deles traça seu percurso, paralelamente ao outro, e eles se cruzam no último programa narrativo, o da sanção, no qual o detetive sanciona o criminoso negativamente e é sancionado positivamente pela sociedade. Nesta pesquisa de mestrado, analisamos as obras mais vendidas no Brasil nos primeiros anos do século XXI, que corresponde ao período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, selecionadas a partir da mesma fonte usada por Cortina em seu levantamento, qual seja o *Jornal do Brasil*, e classificadas como romances policiais pelos próprios autores e pela crítica. Estabelecemos um *corpus* de vinte e dois romances policiais e fizemos uma análise dos elementos constituintes da narrativa em cada um deles. Posteriormente, comparamos os romances da década de 1970 (tradicionais) – cujo foco da narrativa é o percurso do detetive – com os romances do século XXI (contemporâneos) – cujo enfoque foi modificado, a fim de elencar as mudanças ocorridas no gênero policial. Nosso objetivo foi ampliar o conceito de gênero policial a partir dessas diferenças, destacando a expansão do modelo proposto por Edgar Allan Poe no século XIX, e mostrar em que medida os romances policiais contemporâneos se distanciaram dos romances policiais clássicos sem, no entanto, descaracterizar o gênero. Com isso, apresentamos neste trabalho uma conceituação mais ampla para o gênero policial, elaborada não como regra a ser seguida pelos autores contemporâneos, mas sim formulada a partir do que esses autores escreveram.

Palavras – chave: Romance policial contemporâneo. Categorias temáticas. Misticismo. *Thrillers*.

RÉSUMÉ

Ce travail a été élaboré suite à un projet d'initiation scientifique, financé par FAPESP et dirigé par le même directeur. Celui-ci a analysé les romans policiers les plus vendus au Brésil dans les années 70 à partir d'une recherche réalisée par Cortina (2006) dans leur constitution narrative sur la perspective sémiotique. La théorie que soutient notre recherche est la sémiotique discursive, ou sémiotique greimasienne, qui a établi le schéma narratif canonique, composé par quatre programmes narratifs : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction ; et qui se manifeste à tout les types de texte. Les programmes narratifs des romans policiers sont réalisés par deux sujets indispensables à la trame : l'assassin et le détective. Chacun d'eux suit son parcours parallèlement à l'autre et ils se croisent au dernier programme narratif, la sanction, dans lequel le détective sanctionne l'assassin négativement et il est sanctionné positivement pour la société. Dans cette recherche de Master, nous analysons les oeuvres les plus vendues au Brésil pendant les premières années du XXIème siècle, qui correspondent donc à la période de janvier 2000 à février 2007, sélectionnées de la même source utilisée par Cortina dans sa recherche, le *Jornal do Brasil*, et classées « roman policier » par les auteurs et la critique. Nous établissons un *corpus* de vingt deux romans policiers et nous faisons l'analyse des éléments qui composent la narration dans chacun d'eux. Ensuite, nous comparons les romans des années 70 (traditionnels) – dans lesquels toute l'attention se porte sur le parcours du détective – avec les romans du XXIème siècle (contemporains) – dans lesquels l'attention de la narration change – afin de mettre en évidence les différences qui apparaissent dans le genre policier. Notre objectif était d'apporter une vision plus large au concept de roman policier à partir de ces différences, en montrant l'expansion du modèle proposé par Edgar Allan Poe dans le XIXème siècle, et de montrer comment les romans policiers contemporains s'éloignent des romans policiers classiques sans pour autant modifier la structure du genre. Enfin, nous exposons dans ce travail une conception plus large du genre policier qui n'a pas été élaborée par les auteurs contemporains, mais qui a été formulée à partir de ce que les auteurs écrivaient.

Mots-clés: Roman policier contemporain. Catégories thématiques. Mysticisme. *Thrillers*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Os romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI	p.14
Quadro 2 -	Tipos de manipulação	p.22
Quadro 3 -	Os detetives e os criminosos dos romances policiais contemporâneos	p.64
Quadro 4 -	As características dos romances policiais contemporâneos	p.92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FCL	Faculdade de Ciências e Letras
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
JB	<i>Jornal do Brasil</i>
UNESP	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS	20
2 OS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS E OS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI: divergências	39
2.1 A intertextualidade nos romances policiais contemporâneos	39
2.2 Reflexos da sociedade moderna nos romances policiais contemporâneos	46
2.3 A configuração dos romances policiais contemporâneos	48
2.4 As paixões nos romances policiais contemporâneos	56
3 O DETETIVE E O CRIMINOSO DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI	61
4 A TIPOLOGIA DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI	86
4.1 Caracterização dos romances policiais contemporâneos	91
4.2 O distanciamento dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais	101
4.2.1 Misticismo e religiosidade	104
4.2.2 Temáticas sociais	109
4.2.3 <i>Thrillers</i>	120
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	133
BIBLIOGRAFIA DO CORPUS DE PESQUISA	137
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	139
APÊNDICE A – Os romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970	144

INTRODUÇÃO

A narrativa policial é um gênero literário de sucesso incontestável que foi criado por Edgar Allan Poe no final do século XIX, quando o autor inseriu a figura do “detetive” Auguste Dupin em seus contos de mistério “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845). A palavra **detetive** só surgiu em 1843, dois anos após o primeiro aparecimento de Dupin, a partir de um grupo de homens inteligentes da polícia inglesa, denominado *The Detective Police*. Dupin apresentou e definiu os traços característicos desse sujeito, quais sejam o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica, pelo raciocínio, a partir de um método de investigação, antes mesmo de existirem outros recursos, como os tecnológicos, para isso. Edgar Allan Poe criou, portanto, um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que agia profissionalmente. Já no início, a figura do detetive conquistou o público e atraiu muita atenção dos críticos havendo até quem se aventurasse a sugerir que o ministro D..., o vilão da história “A carta roubada”, fosse o “duplo” maligno de Dupin, ou até mesmo que Dupin fosse filho do ministro.

Dessa forma, instituiu-se o detetive como figura principal e indispensável a qualquer narrativa – em geral, conto e romance – que se considere “policial”. No entanto, esse sujeito não deve aparecer apenas como temática da narrativa, mas sim como núcleo do enredo, como um actante que tem um fazer a ser realizado, no caso, uma investigação, para que sua presença dê sentido à trama policial. Por sua vez, a investigação existe a partir de um crime e, este, a partir de uma vítima e de um criminoso. “O romance policial busca, então, os seus assuntos e figuras na escala excepcional do crime e das emoções fortes. Nem o criminoso, nem o policial, devem ser criaturas banais ou mesquinhas.” (LINS, 1947, p.14).

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

homem mais virtuoso ou tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso. (LINS, 1947, p.11).

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

Além disso, a narrativa policial deve despertar no leitor a paixão do medo, criada a partir da estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa sobre a resolução do enigma, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade, conforme explica Pires (2005)

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

E isso foi ensinado pelo mestre Edgar Allan Poe que, segundo Geraldo Galvão Ferraz, “mesmo sem detalhes explícitos (ou por isso mesmo), tem um poder de horrorizar o leitor a cada leitura” (POE, 2000, p.3); é esse terror que paralisa a reflexão do leitor e que só não atinge o detetive, o que faz dele o único capaz de resolver o mistério. Além disso, os processos particulares da própria organização discursiva criam um efeito de sentido de suspense, de espera angustiada pela revelação da identidade do criminoso. Muitos outros autores exploraram tal modelo proposto e seus traços de “medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação” (PIRES, 2005), criando, cada qual a sua maneira, narrativas policiais nas quais esses elementos apareciam em maior ou menor grau, e fazendo com que a configuração desse gênero ganhasse consistência e sempre figurasse na lista dos livros mais vendidos em várias partes do

mundo. Segundo Lins (1947) “[...] a projeção do romance policial é enorme em toda parte, sendo cultivado e estimulado com maiores testemunhos de sentimento, com mais finos requintes de sensibilidade.”

Em pesquisa de iniciação científica, realizada durante o ano de 2007, também com o apoio da FAPESP (proc. nº 06/05650-0) e sob a mesma orientação, selecionamos os vinte e seis romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970, a partir do levantamento realizado por Cortina (2006), que destacou os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004¹. Nesse trabalho, os romances policiais foram estudados em sua constituição narrativa sob a perspectiva da semiótica greimasiana. A princípio analisamos os percursos narrativos do criminoso e do detetive e em seguida classificamos a sanção realizada pelo detetive sobre o fazer do criminoso em dois tipos, quais sejam a sanção cognitiva e a sanção pragmática, estabelecidas por Martins (2000). A partir dessa análise, levantamos as características determinantes dos romances policiais tradicionais, que se fizeram presentes em todo o *corpus* da pesquisa de iniciação científica e que serão discutidas mais adiante.

Nesta dissertação, mantivemos a perspectiva teórica adotada no estudo dos romances policiais tradicionais, mas selecionamos como *corpus* os livros mais vendidos no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, os quais denominamos “romances policiais contemporâneos”. O levantamento de Cortina (2006), utilizado na pesquisa de iniciação científica, compreendia o período de 1966 a 2004; portanto, demos continuidade a ele utilizando a mesma fonte de consulta para a lista dos *best-sellers*, qual seja o *Jornal do Brasil*, a fim de selecionar os romances policiais dos anos 2005 a 2007. Uma vez que esse projeto de mestrado foi elaborado no primeiro semestre de 2007², consideramos como “século XXI” o período acima mencionado. É evidente, contudo, que a caracterização do romance policial contemporâneo estabelecida neste trabalho não diz respeito a todo o século XXI, que ainda está no início, mas sim ao que foi produzido até então, caracterizando uma tendência a ser seguida pelos próximos autores.

A classificação das obras em “romances policiais” foi feita pelos próprios autores, pela crítica, pelo *Jornal do Brasil* na lista dos *best-sellers* e pelas sinopses dos livros, encontradas nas

¹ Vale lembrar que, dentro das narrativas policiais, escolhemos “romances policiais” e não contos ou qualquer outro tipo de narrativa, tanto na pesquisa de iniciação científica, quanto nesta pesquisa de mestrado.

² O mês de setembro era o prazo final para entrega do projeto de mestrado à FAPESP e ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

próprias obras e nos sites das livrarias Cultura e Saraiva, totalizando um *corpus* de pesquisa de vinte e dois romances policiais. Sendo assim, os livros selecionados se enquadram no gênero policial de acordo com mais de um parâmetro, não apenas o do autor.

Após analisar o esquema narrativo dos romances policiais contemporâneos sob uma perspectiva semiótica, destacando os percursos e programas narrativos dos sujeitos do fazer, fizemos uma comparação entre eles e os romances policiais tradicionais – que seguiram as características fundadoras do gênero – a partir da qual foram observadas mais diferenças do que semelhanças, as quais possibilitam a ampliação do gênero policial.

Bakhtin (1997) explica que os gêneros do discurso são “tipos relativamente estáveis” de enunciados que apresentam semelhanças em três níveis, quais sejam o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional (a estrutura), cada qual com condições específicas e finalidade própria. Esses tipos são **relativamente** estáveis porque podem apresentar variações dentro de um dos níveis, sem que isso modifique o gênero ao qual pertence determinado enunciado, ou seja, dentro de um mesmo gênero discursivo pode haver variação temática ou estilística. Geralmente, o nível estrutural é o que sofre menos modificações, já que é o maior responsável pela caracterização de um gênero. Em relação ao nível estilístico, Bakhtin (1997, p.286) afirma que “quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero”. Na seção 4.2 desta dissertação, em que trataremos do distanciamento dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais, iremos discutir essa noção de gênero discursivo.

Os romances policiais que constituem nosso *corpus* de pesquisa aparecem no quadro 1, a seguir, e os romances policiais tradicionais mais vendidos na década de 1970, já estudados em outra pesquisa e que serviram para compor as características do gênero policial por seguirem o modelo proposto por Edgar Allan Poe, constam do Apêndice A. Como pode ser verificado nesse apêndice, vinte e quatro romances policiais tradicionais são de autoria de Agatha Christie, conhecida como “a dama do crime”, um de Frederick Forsyth e um de John Godey. Tendo em vista que nosso objeto de pesquisa, tanto na iniciação científica quanto no mestrado, foram os romances policiais mais vendidos no Brasil em períodos determinados – década de 1970 e janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, respectivamente – o fato de os romances policiais tradicionais serem de uma mesma autora, em sua grande maioria, não compromete nossa investigação, mesmo

porque tal escolha não é de nossa responsabilidade. Agatha Christie foi selecionada pelo público leitor na época em que se destacou entre os *best-sellers*, e não por nós, pesquisadores. Além disso, a configuração do gênero policial utilizada por Agatha Christie corresponde ao que propôs Edgar Allan Poe e ao que outros autores de romances policiais, tais como Arthur Conan Doyle e George Simenon, também fizeram.

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

Quadro 1 – Os romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI

Fonte: Elaboração própria

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

[...] exige condições prévias para sua realização. Essas condições foram examinadas sob a forma da competência modal, ou seja, de programas narrativos

que transformam a relação do sujeito com o querer-fazer, o dever-fazer, o poder-fazer e o saber-fazer. Modalmente qualificado, o sujeito está pronto, é competente para a ação. (BARROS, 1995, p.85).

O criminoso e o detetive realizam os quatro programas narrativos (manipulação, competência, performance e sanção), estabelecidos pelo esquema narrativo canônico, paralelamente, e seus percursos se cruzam no último programa, o da sanção, uma vez que o fazer do detetive é uma sanção sobre o fazer do criminoso. Assim, o detetive sanciona negativamente o criminoso e a sociedade sanciona positivamente o detetive. O detetive trabalha em segundo plano, quase obscuramente e o criminoso realiza a grande transformação da narrativa, que modifica o estado da vítima de conjunção com a vida para a disjunção com ela. A vítima deve ser assassinada, pois é este um crime romanticamente superior carregado de diversas paixões entre os envolvidos, sejam eles a própria vítima, que teme a morte, o criminoso, que tem motivos para realizar o assassinato, e as pessoas envolvidas com a vítima, que lamentam sua ausência e que, em geral, acionam o fazer do detetive. O roubo, por exemplo, não é um crime apropriado ao romance policial já que representa uma falta de moral, a apropriação indevida de um bem alheio; além disso, está ligado a um bem material e não a um ser humano. O assassinato, por sua vez, causa horror e desperta o desejo de vingança contra o criminoso.

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

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

S. S. Van Dine (apud MARTINS, 2000, p.44) quando formulou as vinte regras para a escritura de um romance policial – que serão mais bem discutidas na primeira seção desta dissertação – já explicava que um

[...] romance policial sem cadáver não existe. Acrescentarei até que, quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor. Fazer ler trezentas páginas sem querer oferecer um assassinato seria mostrar-se exigente demais com o leitor de romances policiais. Afinal de contas, o gasto de energia do leitor deve ser

recompensado. Nós, americanos, somos essencialmente humanos, e um belo assassinato faz surgir em nós o sentimento de horror e o desejo de vingança.

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

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

Nos romances policiais tradicionais é a performance do criminoso que manipula outro sujeito a aceitar um caso e realizar a investigação (agir como detetive), ou seja, “o núcleo central do romance é o trabalho do detetive no desvendamento do segredo” (FIORIN, 1990, p.94). Por sua vez, os chamados romances policiais contemporâneos não seguem esse padrão, pois neles o crime (assassinato da vítima) não é o estopim do enredo e o fazer do detetive não se centra apenas na descoberta da identidade do criminoso, já que não é esse o único segredo da narrativa. Muitas vezes, o crime serve de estímulo para que haja outro desenlace na narrativa a ser

descoberto pelo detetive, por exemplo, um código secreto que esconde um segredo importante; um segredo religioso que esconde um tesouro; uma linhagem familiar desconhecida; um esquema de corrupção em órgão público; um casamento desestruturado em que ocorre adultério; etc.

Os autores dos romances policiais contemporâneos, portanto, utilizam o núcleo do romance policial, qual seja a tríade criminoso, detetive e vítima para abordar outros temas além da investigação sobre a identidade do criminoso, ou seja, os detetives também realizam outras investigações. Esses autores apresentam uma liberdade escancarada de escrita – característica da modernidade – e traçam suas narrativas de maneiras diversas, sem se preocuparem em repetir um modelo fixo de estrutura e em respeitar os limites até então propostos ao gênero. Desse modo, fica difícil estabelecer um padrão para os romances policiais contemporâneos, embora seja possível agrupá-los em categorias temáticas – como será discutido mais adiante. Na sociedade pós-moderna, cada um deve aderir a um valor e se tornar autor do estatuto moral ao qual adere, não mais ser obrigado a submeter-se a ele (LIPOVETSKY, 2005). Isso significa que os autores contemporâneos criaram, individualmente, exemplares de romances policiais que, posteriormente, encontraram características comuns em outras obras e passaram a constituir uma extensão do gênero policial, adaptada à contemporaneidade.

Além do esquema narrativo, analisamos alguns dos temas e das figuras – de acordo com a semiótica discursiva – que se manifestam nesses romances policiais contemporâneos estudados e que caracterizaram uma inovação. Isso porque, eles apareciam pouco ou estavam ausentes nos romances policiais tradicionais, nos quais, como foi dito anteriormente, as únicas abordagens do enredo eram o fazer do criminoso e o fazer do detetive. De acordo com a semiótica discursiva, as figuras e os temas são gradações de concretude e de abstração, predominantes, mas não exclusivas em qualquer tipo de texto. O tema designa um elemento não presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria dos fatos observáveis; a figura é um elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural. As narrativas policiais são textos predominantemente figurativos, que criam imagens do mundo, através de referências externas; a figurativização cria efeitos de verdade, de verossimilhança no discurso. Na seção 2.2, em que tratamos dos “Reflexos da sociedade moderna nos romances policiais contemporâneos”, mostramos algumas das figuras que aparecem nos romances policiais e que são típicas da contemporaneidade, ou seja, elas são referências do mundo real exploradas na ficção.

Em geral, os temas e as figuras dos romances policiais contemporâneos relacionam-se a questões da sociedade atual, de modo que o leitor contemporâneo não precisa saber a data de publicação do romance para concluir que ele foi escrito no seu tempo (séculos XX ou XXI). Isso porque o autor estabelece um diálogo entre o texto e o momento em que foi escrito, ao inscrever em sua obra “senhas, explícitas ou implícitas, [...] a fim de produzir uma leitura correta dela [da obra], ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção” (CHARTIER, 1996, p.95). Esse aspecto será explorado posteriormente, na segunda seção desta dissertação, quando caracterizarmos o romance policial contemporâneo.

Esta dissertação é composta por quatro seções nas quais traçamos, respectivamente, o percurso de constituição, de comparação, de alteração e de nova configuração do gênero policial. Na seção 1, apresentamos a configuração do romance policial tradicional, a partir dos romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970. Na seção 2, destacamos as características dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, que compõem o *corpus* de pesquisa deste trabalho, em comparação aos romances policiais tradicionais. Na terceira seção, descrevemos a caracterização do detetive e do criminoso dos romances policiais contemporâneos, identificando as diferenças entre eles e as personagens dos romances policiais tradicionais. Por fim, na última seção (4), apresentamos a configuração do romance policial contemporâneo, conforme o objetivo de nossa pesquisa.

Embora este trabalho tenha como objeto de estudo o “romance policial do século XXI” nosso *corpus* de pesquisa, composto por um número considerável de obras (22), restringe-se aos romances policiais mais vendidos nesse período, ou seja, aos *best-sellers*. Portanto, não temos pretensão de, com esta dissertação, definir a tipologia do romance policial contemporâneo de forma geral, como um todo, mas sim de traçar um perfil desse tipo de texto a partir dos romances selecionados em comparação aos romances policiais de um período anterior – os tradicionais – já estudados em outra pesquisa, como foi explicado anteriormente. Vale destacar, ainda, que a escolha das obras que compõem o *corpus* deste trabalho foi realizada a partir dos *best-sellers*, pois foram esses os romances mais vendidos e, portanto, mais lidos no Brasil no período selecionado (CORTINA, 2006), uma vez que o único indício do uso do livro é o próprio livro (CHARTIER, 1996).

Dessa forma justifica-se a escolha e a representatividade do *corpus*, pois as obras selecionadas correspondem ao que despertou interesse no leitor do início do século XXI. Mesmo

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

Enfim, as diferenças entre os dois tipos de romances policiais respondem facilmente à questão principal desse trabalho que lhe serviu de título: “*A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI: canônica ou inovadora?*”. O romance policial contemporâneo apresenta uma configuração inovadora que o distancia, em muitos aspectos, do romance policial tradicional, já que suas características, até então não exploradas pelos autores tradicionais, não correspondem às da narrativa policial criada por Edgar Allan Poe e seguida por outros autores na década de 1970, mas constituem uma nova tipologia para o romance policial.

1 A CONFIGURAÇÃO DOS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS

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

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

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

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

Temos dois tipos de sanções, a cognitiva e a pragmática. Aquela é o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados, etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa

conservadora, porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados.

Os romances policiais tradicionais mais vendidos no Brasil na década de 1970, estudados em pesquisa de iniciação científica já citada, diferenciam-se especialmente em duas das etapas, quais sejam a da manipulação e a da performance, tanto no percurso do detetive quanto no percurso do criminoso. Na etapa da manipulação, mudam as motivações para que um crime seja realizado, para que o criminoso escolha sua(s) vítima(s), para que o detetive realize a investigação; na etapa da performance, mudam as maneiras de realizar o assassinato das vítimas, os locais em que os crimes são realizados, as consequências do crime para a sociedade, as vítimas assassinadas após terem testemunhado ou apontado qualquer indício que leve ao criminoso – que é o mesmo sujeito durante toda a trama.

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

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

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

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

Quadro 2 – Tipos de manipulação
Fonte: BARROS, 2005, p.33

Nos romances policiais em que o sujeito criminoso foi manipulado pela paixão da vingança, por exemplo, um crime anterior à narrativa principal foi o causador da manipulação. O criminoso, portanto, foi manipulado por tentação uma vez que o destinador-manipulador provocou-o com o assassinato de alguém importante para ele, fazendo com que o criminoso **queira** cometer o crime para provar sua competência, em reação à provocação recebida. Quando, por sua vez, o criminoso busca uma recompensa positiva a partir do crime, por exemplo, uma herança a ser recebida, ele é manipulado por sedução, já que **quer** realizar o assassinato. Nesse caso, estabelece-se um contrato do tipo “se você assassinar tal sujeito receberá uma fortuna”. Na manipulação por intimidação, o criminoso **deve** realizar o assassinato para evitar uma sanção negativa. Isso ocorre muito nos casos em que o criminoso descobre um sujeito que testemunhou o crime ou que tem informações importantes para serem repassadas ao detetive. Com o intuito de evitar que isso aconteça, ele assassina tal sujeito e, com isso, mantém sua identidade criminosa em segredo. Por fim, na manipulação por provocação, o destinador-manipulador do fazer do criminoso confia em sua competência fazendo com que ele **deva** realizar o crime para prová-la.

Embora os quatro tipos de manipulação sejam parecidos, o que muda em cada um deles – como foi explicado por Barros – são os valores modais atribuídos ao destinatário-sujeito pelo

destinador-manipulador, quais sejam o **querer-fazer**, o **dever-fazer**, o **saber-fazer** e o **poder-fazer**. Esses valores modais instauram, portanto, o sujeito do querer, o sujeito do dever, o sujeito do poder e, enfim, o sujeito do fazer, que podem ser representados tanto pelo mesmo ator quanto por atores diferentes.

Os tipos de manipulação mais frequentes nos romances policiais são a **sedução** e a **tentação** em virtude das recompensas esperadas a partir da performance criminosa. Isso porque, o destinador-manipulador do fazer do criminoso é, em geral, ele mesmo, uma vez que a estrutura narrativa do romance policial mantém a performance do criminoso em segredo. Quando isso não ocorre, o destinador-manipulador da performance do criminoso é um sujeito que não se vê nessa posição, ou seja, ele manipula o criminoso sem ter essa intenção e só fica sabendo que o crime foi realizado por determinado sujeito após o detetive concluir a investigação.

No programa da competência, o destinatário-sujeito recebe do destinador a qualificação necessária para realizar a ação: o criminoso adquire a oportunidade e, quando necessário, os instrumentos para cometer o crime; o detetive, por sua vez, inicia a investigação por meio de interrogatórios, de busca de pistas sobre o criminoso etc. Nos romances policiais tradicionais o criminoso não é um profissional, ou seja, ele torna-se criminoso a partir daquela narrativa e sua “carreira” encerra-se nela mesma, uma vez que ele é sancionado negativamente pelo detetive ao final do romance, quando o criminoso é preso ou assassinado. Se o criminoso fosse um especialista em assassinatos, o programa da competência – no qual ele adquire o **saber-fazer** – ficaria implícito em seu percurso, no entanto, esse programa é imprescindível aos romances policiais, dentro do qual um sujeito é motivado a cometer um assassinato e adquire os meios para isso.

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

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

dotadas cada uma de suas características definidas e a cada uma cabendo um tratamento específico.

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

Pelo mesmo motivo do programa narrativo da manipulação, o de manter a identidade do criminoso em segredo, o destinador-manipulador que doa a competência ao sujeito criminoso é, em geral, ele mesmo. Isso só não ocorre nos casos em que uma terceira pessoa, a qual não tem qualquer relação com a vítima, é contratada para realizar o crime – o que é raro nos romances policiais tradicionais. O contratado é apenas um adjuvante, que detém o **poder-fazer**, mas que não é o sujeito do fazer. O detetive, por sua vez, é um detetive profissional desde o início do enredo que, em geral, já atuou em outras narrativas policiais de mesma autoria, e só é manipulado a realizar a investigação porque o destinador-manipulador de seu fazer nele confia. Isso vale, principalmente, para os romances policiais tradicionais de Arthur Conan Doyle e de Agatha Christie, porém, nos romances policiais contemporâneos – como será explicado em outra seção desta dissertação – ocorre, muitas vezes, o inverso, ou seja, o sujeito criminoso é um profissional do ramo e o sujeito detetive é um amador, que adquire a competência na própria narrativa.

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

Por fim, tem-se a sanção, etapa na qual o destinador, geralmente representado pela polícia, interpreta as ações do destinatário-sujeito, julga-o e dá-lhe a retribuição devida, sob a forma de punições ou recompensas. A entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ela o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o gênero policial. Segundo ela, aquele que transgredir as regras sociais, de modo a estabelecer uma desordem, deve ser sancionado negativamente por aqueles que zelam pela ordem, quais sejam, a justiça e a polícia. Enquanto a sanção não ocorre na narrativa, o criminoso continua a realizar sua performance, ou seja, enquanto não for sancionado pelo detetive, ele continua fazendo novas vítimas. É nesse programa, ainda, que a modalização veridictória sobre a identidade do criminoso é apresentada, quando o detetive desvenda um segredo. O criminoso vive em segredo porque sabe que desrespeitou os valores do grupo ao qual pertence e não quer ser privado da liberdade e da convivência social, uma vez que a sociedade pune os sujeitos que não seguem as regras de conduta, embora não recompense aqueles que o fazem. O individualismo não tem lugar no romance policial, pois ele é sempre punido, uma vez que os códigos individuais não podem sobrepor os códigos coletivos, para não gerar um caos social. Pires (2005) explica que é essa uma das características do gênero policial.

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

A perspectiva teórico-metodológica que sustentou nossa pesquisa de iniciação científica sobre o esquema narrativo dos romances policiais tradicionais mais vendidos no Brasil na década de 1970 e que também foi adotada nesta pesquisa de mestrado é a semiótica discursiva. O sentido de um texto, para a semiótica, é construído a partir de um percurso gerativo que se organiza em três níveis distintos: o nível das estruturas fundamentais, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas. Este estudo dos romances policiais parte do exame de um componente do nível narrativo, o esquema narrativo canônico, com o objetivo principal de

mostrar como está organizado o fazer transformador do sujeito e os estados que ele altera. A partir do exame dos componentes do nível narrativo é que se estabelecerá a relação com os elementos constituintes tanto do nível discursivo quanto do nível fundamental. Isso porque, de acordo com a proposta da semiótica, o sentido do texto constroi-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado percurso gerativo.

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

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

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

George Burton (apud TODOROV, 1970, p.95) explica que todo romance policial se constroi sobre dois assassinatos: “o primeiro, cometido pelo criminoso, é apenas a ocasião do segundo, no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive” que assassina o mistério em torno da identidade do criminoso. Assim, a narrativa policial superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele. Essas duas séries podem ser consideradas duas histórias: a do crime e a do inquérito, sem nenhum ponto em comum em sua forma mais pura. Ligado a isso está o conceito de “duplo” – que será explicado na terceira seção desta dissertação – em relação ao detetive e ao criminoso, já que cada um deles faz parte de uma história e desempenha o mesmo percurso narrativo, embora com objetivos diferentes.

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

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

No romance policial tradicional, geralmente, a narração (discurso, trama) apresenta uma ordem inversa à história, à fábula, ou seja, o crime foi realizado primeiramente e a investigação ocorreu em consequência disso, porém, a trama apresenta a investigação em primeiro plano e narra o crime após ela ser concluída. Por sua vez, nos romances policiais contemporâneos a ordem, na trama, entre o crime e a investigação não é sempre nem necessariamente inversa. Alguns romances narram as duas situações de forma paralela, sem que uma sobreponha a outra. A única situação que não ocorre é a narração do crime, revelando a identidade do criminoso, antes da narração da investigação, uma vez que isso destruiria o suspense e tornaria inútil o trabalho do detetive.

Fontanille (2007) discute a previsibilidade do discurso explicando que as performances do detetive e do criminoso devem se realizar efetivamente nos romances policiais para que esses sujeitos cumpram seus papéis na narrativa, ou seja, o criminoso precisa realizar o crime para se afirmar como tal e o detetive deve fazer a investigação para justificar seu surgimento na narrativa. S. S. Van Dine, quando formulou as vinte regras para a escritura de um romance policial, já destacava o papel do detetive, o qual “não o será [detetive], a menos que detecte alguma coisa” (apud MARTINS, 2000, p.43). O leitor, por sua vez, mantém a expectativa da

realização do fazer desses sujeitos. Barros (1995, p.84) lembra ainda que os actantes não se definem de imediato na narrativa.

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

Nos romances policiais tradicionais há apenas um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer detetive e um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer criminoso. O destinador-manipulador do fazer do criminoso é ele mesmo, exceto nos casos em que o criminoso é manipulado a realizar a performance porque é o herdeiro da vítima e quer antecipar a herança destinada a ele, por exemplo. O destinador-manipulador do fazer do detetive é sempre um terceiro ator, ou seja, uma personagem relacionada à vítima ou, ainda, à polícia, quando o detetive não pertence a essa instituição. Contudo, na maioria dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, estudados em nossa pesquisa de mestrado, há mais de um ator representando o sujeito do fazer detetive. O sujeito do fazer criminoso, por sua vez, continuou a ser representado por apenas um ator nas obras estudadas.

O programa narrativo da manipulação do sujeito criminoso para realizar sua performance tem muita importância nos romances policiais tradicionais, ou seja, para que um sujeito se torne criminoso ele precisa de motivos reais e consistentes, já que teme a punição de um destinador-julgador, mesmo acreditando que não será descoberto. Com isso, a motivação para o crime nos romances policiais tradicionais é sempre decorrente de uma paixão e é a partir dela que o sujeito detetive consegue encontrar a identidade do criminoso. Assim, um dos primeiros aspectos que o detetive verifica em relação à vítima são os motivos que o criminoso teria para assassiná-la e, consequentemente, os sujeitos ligados a tal motivação. Nos romances policiais tradicionais de Agatha Christie os crimes eram cometidos, em sua grande maioria, em virtude de relacionamentos humanos mal resolvidos, ou seja, as motivações eram decorrentes de paixões tais como a ganância, o ciúme, a ambição, a inveja, a raiva etc. Os criminosos realizavam suas performances motivados pela busca de uma recompensa, tal como uma herança a ser recebida

pelo assassino, um casamento que poderia ser realizado (ou não) com a morte da vítima, um segredo que a vítima detinha e que precisava ser enterrado, já que comprometia a vida do assassino, enfim, para que o assassinato ocorresse, era necessário um porquê e um para quê.

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

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

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

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

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

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

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

Assim, pode-se concluir que o detetive dos romances policiais tradicionais é uma personagem mais forte que o criminoso, por ser mais inteligente, mais competente e mais ágil, uma vez que ele supera a performance do criminoso fazendo com que ela perca o valor quando o sujeito é descoberto – isso foi contrariado nos romances policiais contemporâneos, conforme será discutido na terceira seção desta dissertação. O grande trunfo do criminoso não é apenas realizar o crime, mas sim manter sua performance em segredo, para que não seja punido. O papel do detetive, por sua vez, é impedir a ação do criminoso descobrindo sua identidade e, com isso, pôr fim ao mistério. Isso significa, em outras palavras, que até o momento em que o criminoso consegue esconder a identidade, ele é o protagonista da narrativa, mas quando é encontrado

torna-se uma personagem secundária, fazendo do detetive o herói do romance policial; herói porque encarna os valores da sociedade e luta por eles.

A figura do herói tradicional – valente e sedutor – domina o texto literário de grande consumo. Não há romance policial, de ficção científica ou de aventuras que deixe de apresentar ao público um personagem heróico todo-poderoso, embora adaptado à linguagem da época, para gozar de credibilidade. (SODRÉ, 1988, p.24).

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

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

S. S. Van Dine, pseudônimo de Willard Huntington Wright, foi um marco no desenvolvimento da narrativa policial. Ele estabeleceu as vinte regras para uma boa escritura do romance policial partindo do princípio de que “o leitor e o detetive da estória deveriam ter as mesmas chances para chegar ao resultado do problema” (ALBUQUERQUE, 1973, p.63). Martins (2000) expôs as regras de Van Dine em sua dissertação de mestrado com o objetivo de “mostrar quais as possibilidades de revestimento semântico que o autor considera válidas, no que diz respeito desde a identidade do sujeito até ao motivo do crime e às imposições que devem ser seguidas pelos autores desse tipo de texto” (p.43). Eis as regras (apud MARTINS, 2000, p.43-47):

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

2. Nenhum truque ou tapeação proposital deve ser utilizado pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive.
3. O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual.
4. Jamais o detetive ou um dos investigadores deverá ser o culpado. Isso seria a mais deslavada tapeação, correspondente a oferecer a alguém uma moeda de níquel, nova e lúzia, em troca de uma moeda de ouro maciço. Seria impostura.
5. O culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente. Solucionar um problema criminal desse modo é mandar deliberadamente o leitor a uma empreitada inútil e dizer-lhe, então, após seu fracasso, que por todo o tempo tínhamos o objetivo escondido na manga do paletó. O autor assim não passa de um brincalhão.
6. A novela de detetives precisa ter um detetive e esse não o será, a menos que detecte alguma coisa. Sua função é juntar as pistas que venham mais tarde a indicar a pessoa que fez a sujeira, logo no primeiro capítulo; e se não chegar às suas conclusões mediante análise dessas coisas não terá solucionado o problema, assim, como o escolar que apanha as respostas já prontas, em outra página do livro.
7. Um romance policial sem cadáver não existe. Acrescentarei até que, quanto mais morto estiver esse cadáver, melhor. Fazer ler trezentas páginas sem querer oferecer um assassinato seria mostrar-se exigente demais com o leitor de romances policiais. Afinal de contas, o gasto de energia do leitor deve ser recompensado. Nós, americanos, somos essencialmente humanos, e um belo assassinato faz surgir em nós o sentimento de horror e o desejo de vingança.
8. O problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais. Métodos tais, para tomar conhecimento da verdade, como a leitura das mentes, reuniões espíritas, bolas de cristal, coisas assim, acham-se excluídos. O leitor tem oportunidade, quando usa o raciocínio em competição com um detetive dotado de raciocínio, mas, se tiver de competir com o mundo dos espíritos e sair divagando pela quarta dimensão metafísica, estará batido desde o começo.
9. Num romance policial digno desse nome, deve haver apenas um único verdadeiro detetive. Reunir os talentos de três ou quatro policiais para a caça ao bandido seria não somente dispersar o interesse e perturbar a clareza do raciocínio, mas ainda levar uma vantagem desleal sobre o leitor.
10. O culpado deve sempre ser uma pessoa que tenha desempenhado um papel mais ou menos importante na história, isto é, alguém que o leitor conheça e o interesse. Acusar de crime, no último capítulo, uma personagem que acaba de ser introduzida ou que desempenhou na intriga um papel completamente

insuficiente seria, da parte do autor, confessar sua incapacidade de medir-se com o leitor.

11. O autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico, tais como, criado, lacaio, crupiê, cozinheiro ou outros. Há nisso uma objeção de princípio, pois é uma solução fácil demais. O culpado deve ser alguém que valha a pena.
12. Só deve haver um único culpado, sem levar em conta o número de assassinatos cometidos. Toda a indignação do leitor deve poder concentrar-se contra uma só alma negra.
13. As sociedades secretas, camorras, máfias, etc. não devem ter lugar em estórias de detetives. O autor, nesse caso, entraria na ficção e aventura, no setor de romance de serviços secretos. O assassinato fascinante e verdadeiramente lindo está comprometido de modo irremediável, por qualquer culpabilidade por atacado desse tipo.
14. O método utilizado para o assassinato e o meio de descobri-lo devem ser lógicos e científicos. Isto corresponde a dizer que pseudociência e os dispositivos puramente imaginativos ou especulativos não serão tolerados no *Roman policier* (...). Tampouco uma droga rara e desconhecida, que só existe na imaginação do autor, pode ser administrada.
15. A verdade do problema deve estar à vista, em todos os momentos – desde que o leitor seja arguto bastante para percebê-la. Com isto quero dizer que, se o leitor, depois de tomar conhecimento da explicação para o crime, voltar a ler o livro, perceberá que a solução, de certo modo, estivera bem clara – e que se houvesse sido tão perspicaz quanto o detetive, poderia ele próprio ter solucionado o mistério, sem chegar ao último capítulo (...). E aí temos o sabor do torneio. Isso explica o fato de que alguns leitores que costumam desdenhar as novelas comuns e “populares” acabem por lê-las sem qualquer constrangimento.
16. Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Tais questões não têm lugar essencial em um assentamento de crime e de dedução (...). Uma história de detetive constitui assunto sombrio e o leitor vai a ela, não à procura de enfeites literários, estilo, belas descrições e projeções de estado de espírito, mas buscando o estilo mental e a atividade intelectual – exatamente como vai ao futebol ou a um enigma de palavras-cruzadas. (...) Dissertações sobre etimologia e ortografia, entremeadas nas definições de um problema de palavras-cruzadas, serviriam apenas para irritar o solucionador, que deseja fazer com que as palavras se entrelacem corretamente.
17. Jamais se deve atribuir a um criminoso profissional a culpabilidade do crime em uma estória de detetives. Os crimes cometidos por arrombadores e bandidos estão na alçada da polícia – e não de autores e detetives amadores dos mais brilhantes. Crimes assim pertencem ao trabalho rotineiro do

Departamento de Homicídios. O crime verdadeiramente fascinante é o cometido por alguém que seja uma coluna-mestra da Igreja ou alguma solteirona conhecida por seus atos de caridade.

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

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

A descrição detalhada do modo como deve ser composta uma narrativa policial mostra a preocupação excessiva de S. S. Van Dine em manter determinada tipologia textual. Essas regras

foram publicadas pela primeira vez na revista *American Magazine*, em 1928, sob o título “Twenty rules for writing detective stories”. O tom autoritário, arrogante e irônico do autor, visível em expressões como “**verdadeiro** romance policial”, “**deslavada** tapeação”, “seria **impostura**”, “o autor assim não passa de um **brincalhão**”, “sair **divagando** pela quarta dimensão metafísica”, “romance policial **digno** desse nome”, “nenhum autor de estórias de detetives, **dotado de amor-próprio**” (grifos nossos), cria um efeito de sentido de apelo e indignação.

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

Seja qual for o sentido atribuído a elas pelo autor, as vinte regras de Van Dine são válidas e condizem com o modelo tradicional de romance policial, que foram expandidos nesta primeira seção, e correspondem ao que vinha sendo feito por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie – com algumas exceções, evidentemente.

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

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que, nos romances policiais contemporâneos, os grupos de investigação que substituíram o detetive tradicional cometem uma grande injustiça com o leitor da trama, já que esse sujeito está competindo, sozinho, na descoberta da identidade do criminoso com um grupo de pessoas, que soma parcelas do saber. A regra número nove de Van Dine explica que “mais de um talento na caça ao bandido, representa uma vantagem desleal sobre o leitor”, que sempre estará sozinho. Na terceira seção desta dissertação iremos aprofundar essa ideia ao tratarmos dos grupos de investigação dos romances policiais contemporâneos.

Cortina (2006, p.145), por sua vez, afirma que

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

Essas “falsas pistas”, porém, devem ser aparentes, resultantes de uma interpretação mal formulada ou precipitada pelo leitor, sem que ele seja enganado, de fato, pelo narrador do romance policial. Elas devem ser deixadas no enredo pelo próprio criminoso para que o detetive não o encontre, despistando, assim, tanto o leitor quanto o detetive. Na realidade quem vai “enganar” o leitor do romance policial é o criminoso e não o narrador. Os indícios que levam à descoberta da identidade do criminoso devem ser apresentados ao leitor na mesma proporção em que são apresentados ao detetive. A partir disso, a perspicácia e a inteligência do leitor vão decidir se ele encontrará o criminoso antes do detetive ou não. Uma vez que o detetive é uma personagem do enredo, que acompanha a história de perto e que tem experiência e competência para investigações, ele terá, evidentemente, mais vantagens sobre o leitor, que também está consciente disso. Assim, o que S. S. Van Dine condena em suas regras é a mentira, ou seja, uma vez que o leitor já está em desvantagem, o narrador não precisa apelar para a trapaça, com o intuito de impedir que o leitor encontre a identidade do criminoso antes do detetive.

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

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

A figura abaixo, que representa o quadrado semiótico, ilustra essa relação:

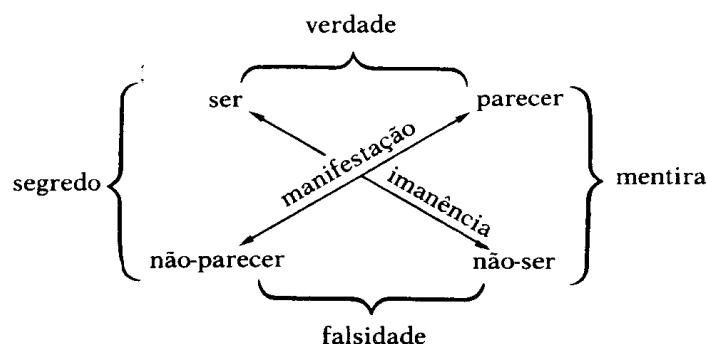


Figura 1: Quadrado semiótico

Fonte: GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 403

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

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

A sobredeterminação dos atuantes [actantes] segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário “jogo de máscaras”, feito de afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo. [...] o sujeito instaurado (dotado da modalidade do querer)

se manifesta imediatamente, como se viu, através de um sujeito e de um anti-sujeito, suscetíveis cada um de adquirir competências conforme o poder ou o saber (ou os dois sucessivamente), oferecendo dessa maneira pelo menos 4 (ou 8) papéis atuacionais [actanciais] e já autorizando uma tipologia dos sujeitos competentes (heróis ou traidores), que permite, por sua vez, determinar percursos narrativos diferentes; a sobredeterminação desses diversos sujeitos competentes pelas modalidades do *verdadeiro* vs *falso*, do *segredo* vs *mentira* multiplica, por isso, o número de papéis atuacionais [actanciais], diversifica os percursos sintáticos que os sujeitos fazem, como também – e isto é importante – permite calcular, graças a adições, subtrações e sobredeterminações, modalidades que definem os papéis, as transformações narrativas que se produzem no quadro de um programa determinado.

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

2 OS ROMANCES POLICIAIS TRADICIONAIS E OS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI: divergências

Nos vinte e dois romances policiais contemporâneos estudados nesta pesquisa de mestrado, selecionados a partir dos livros mais vendidos no Brasil de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, encontramos inúmeras diferenças em relação aos romances policiais tradicionais, principalmente aqueles analisados por nós em pesquisa anterior, de iniciação científica – que já foi descrita na introdução desta dissertação. Enquanto os romances policiais tradicionais apresentam uma estrutura fechada, quase impenetrável, composta por esquemas determinados e infalíveis de organização narrativa, os romances policiais contemporâneos apresentam uma estrutura flexível, maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó e de desenlace. Na narrativa policial contemporânea a transformação central do enredo nem sempre é determinada pela performance do criminoso, o crime, mas sim, na maioria das vezes, por suas consequências e segredos.

Nas subseções seguintes iremos explorar detalhadamente alguns dos aspectos responsáveis pela diferenciação entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos.

2.1 A intertextualidade nos romances policiais contemporâneos

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

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

Em nosso *corpus* de pesquisa foi possível perceber que os romances de mesma autoria são muito semelhantes em relação ao enredo, às personagens, ao espaço onde ocorre a trama, por exemplo: *O farol e Morte no seminário*, de Phyllis Dorothy James; *Uma janela em Copacabana* e *Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza; ou ainda romances de autores diferentes, como *O código Da Vinci*, de Dan Brown, e *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni. *Os crimes do mosaico* foi escrito posteriormente a *O código Da Vinci* e possui inúmeras semelhanças com esta obra, mostrando que seu autor foi leitor desse grande *best-seller* e nele se inspirou para escrever uma história passada no século XII. Assim, tendo em vista que esses romances “copiados” também fizeram o mesmo – ou mais – sucesso que o romance de origem, entendemos que os autores de romances policiais contemporâneos fazem isso de forma proposital, para atender às expectativas de seus leitores. Lajolo (2001, p.14-15) explica que

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

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

Mesmo com todas as diferenças entre os romances policiais contemporâneos e os romances policiais tradicionais, a grande maioria dos autores contemporâneos assume a

importância dos autores “fundadores”³ do gênero, e faz referência a eles justamente para mostrar que agora escrevem de maneira diferente e que pretendem ampliar as características do gênero policial. Assim, nota-se uma preocupação desses autores em fazer um romance policial diferenciado, fugindo do estilo tradicional de Agatha Christie, por exemplo. Isso fica claro nas referências intertextuais a outros autores de romances policiais contemporâneos como se houvesse um diálogo entre eles. Tanto no *corpus* da pesquisa de iniciação científica, composto pelos romances policiais tradicionais mais vendidos no Brasil na década de 1970, quanto nos romances policiais tradicionais de modo geral, é mais frequente a referência de um autor a ele mesmo, através de personagens que se repetem ou de casos que o detetive já desvendou e que são lembrados no enredo. Nos romances policiais de Agatha Christie, por exemplo, havia sempre intertextualidade entre seus romances e personagens, de modo que o leitor mais assíduo conseguia estabelecer um universo de espaços, tempos e personagens comuns em suas obras. Todorov (1970) explica que toda obra literária não é jamais “original”, pois participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras do mesmo autor, da mesma época, do mesmo gênero.

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

Esse fenômeno, nomeado de **intertextualidade**, é um procedimento de incorporação de um texto em outro, com o intuito de reproduzir ou transformar o sentido incorporado, que se manifesta, principalmente, de três maneiras: citação, alusão e estilização, segundo Fiorin (BARROS, 1999). A estilização é o processo pelo qual se reproduz um conjunto de procedimentos do “discurso de outrem”, do estilo de outrem, e se aproxima da interdiscursividade. Por meio da interdiscursividade incorporam-se percursos temáticos ou figurativos de um discurso em outro; é a forma como um autor se inspira em outro para conduzir o seu discurso, sem aludir explicitamente a qualquer texto do autor citado. A interdiscursividade não implica a intertextualidade, por não ser esta um fenômeno necessário à constituição de um

³ Definimos “fundadores” como os primeiros que escreveram narrativas policiais e que, portanto, foram responsáveis por estabelecer as características desse tipo de texto.

texto. A interdiscursividade, porém, é inerente à constituição do discurso. A intertextualidade é, portanto, um texto produzido com base em outro texto, sendo esse determinado pelo autor que o cita.

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

O romance policial *O farol*, também de Phyllis Dorothy James, faz referência a diversos autores ingleses através da personagem Nathan Oliver, que é autor de *best-sellers*, e de outras personagens cultas do romance. São citados os seguintes autores: Jane Austen, considerada a segunda figura mais importante da literatura inglesa, depois de Shakespeare; Pelham Grenville Wodehouse, um escritor cômico inglês; Anthony Trollope, autor da novela “A última crônica de Barse”, do livro *Crônicas de Barseshire*, lida por Nathan durante o enredo; Alexander McCall, autor de um dos romances policiais contemporâneos que integram nosso *corpus* de pesquisa, *Agência número 1 de mulheres detetives*, e que estava sendo lido pela detetive Kate Miskin durante a investigação; Virgínia Woolf, citada a partir do livro *Rumo ao farol*; Henry James, escritor norte-americano; Thomas Stearns Eliot, poeta britânico; George Eliot, autora do romance citado *Middlemarch*. Esse é o romance policial no qual fica mais evidente a influência de outros autores britânicos sobre a escritura de Phyllis Dorothy James.

No romance *Uma janela em Copacabana*, do autor brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza, o delegado Espinosa, que exerce o papel do detetive, gostava de ler romances policiais e tinha uma coleção deles herdada do pai. Espinosa empilhava as obras na sala de seu apartamento e sonhava em abrir um sebo quando se aposentasse. Na época da investigação, ele lia *Phantom Lady*,

romance de Cornell Woolrich (pseudônimo de Willian Irish) escrito em 1942. O delegado também possui uma das características da detetive Miss Marple, de Agatha Christie, embora o autor não explicita essa semelhança: gosta de observar as pessoas e imaginar que tipo de vida elas levam, o que ele fazia com frequência quando almoçava em restaurantes lotados. O romance *Perseguido*, também de Garcia-Roza, cita Dashiell Hammet, escritor estadunidense de romances *noir*, tendo como obra mais famosa *O falcão maltês*. Dessa forma, o autor deixa claro que é leitor de romances policiais de diferentes autores. *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver, também apresenta a intertextualidade através da citação do autor americano Samuel Dashiell Hammet, que escreve tanto romances quanto contos policiais.

A personagem Pacheco, de *Hotel Brasil*, se dizia leitor assíduo de Conan Doyle e de Agatha Christie, demonstrando que Frei Betto, o autor, inspirara-se nos grandes nomes dos romances policiais ao escrever sua obra – o primeiro romance policial do autor. Nesse mesmo romance, o delegado Del Bosco cita o famoso detetive Hercule Poirot, de Agatha Christie, ao dizer que seguia o “manual do interrogado” quando entrevistava os suspeitos. Contudo, para os leitores de Agatha, como nós, é nítida a diferença entre os dois detetives, a começar pelo fato de Del Bosco ser um delegado de polícia e Poirot um detetive profissional. Enquanto Poirot era bem sucedido em todas as investigações que fazia, Del Bosco não consegue chegar a um veredicto em nenhuma delas porque, ao que parece, não utiliza um método de investigação eficaz. Ao entrevistar os hóspedes do hotel, por exemplo, ele pede indicações de possíveis suspeitos, mas, ao mesmo tempo, acusa a todos de envolvimento com o crime ou cumplicidade com o assassino. Com isso, Del Bosco não encontra nenhuma pista em relação à identidade do criminoso e não chega a nenhuma conclusão, enquanto o assassino continua realizando seus crimes.

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

Milênio, de Manuel Vázquez Montalbán, faz referência ao detetive Hercule Poirot e ao romance *Assassinato no Nilo*, ambos de Agatha Christie, mas também cita, com mais frequência e relevância, o romance de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Pepe Carvalho e seu

companheiro Jordi Biscuter, personagens de *Milênio*, adotam os nomes das personagens de Flaubert, Bouvard e Pécuchet, para despistar a polícia, uma vez que Carvalho estava fugindo da prisão por ter assassinado um famoso sociólogo na frente de doze testemunhas. A escolha dos nomes é justificada por uma crítica de Carvalho à sociedade moderna, a qual imagina que não leu a obra de Flaubert ou que, quando leu, não lembra o nome das personagens. Além de Flaubert, Manuel Vázquez faz referência à obra *A rosa de Alexandria*, de sua autoria, à *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, à *Ulisses*, de James Joyce e, até, aos filmes de Alfred Hitchcock – cineasta que também foi aludido no romance policial contemporâneo *Uma janela em Copacabana*, que apresenta um diálogo interdiscursivo com o filme *Janela indiscreta*.

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

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

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

Além disso, a bíblia foi usada por Mandrake, o advogado que faz o papel de detetive, como escudo em um tiroteio iniciado pelo ladrão do livro. Embora esse romance trate a bíblia como um objeto de valor mercadológico, o preço que seria pago a ela demonstra sua importância.

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

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

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

2.2 Reflexos da sociedade moderna nos romances policiais contemporâneos

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

Havendo uma necessária e imprescindível comunicação entre o ficcionista e a sua sociedade, o romance policial nunca se poderia desenvolver numa cidade de crimes medíocres e insignificantes criminosos. Ele precisa da inspiração do real, daquelas sugestões dos crimes sensacionais e dos criminosos de extraordinária personalidade. (LINS, 1947, p.14-15).

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

O romance policial de nosso *corpus* de pesquisa no qual essa característica é mais marcante é *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver. Nele, o autor afirma ter recebido ajuda de profissionais da área policial e criminalística para ser minucioso em suas descrições. Tanto isso é verdade que, ao final do romance, há um apêndice explicando os termos técnicos empregados pelas personagens durante a investigação. Com isso, a descoberta da identidade do criminoso não é resultado direto e absoluto da inteligência ou do raciocínio lógico do detetive, como fazia Hercule Poirot, mas sim de provas concretas e exames de laboratório precisos.

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

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

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

2.3 A configuração dos romances policiais contemporâneos

Uma das grandes diferenças entre os romances policiais contemporâneos e os romances policiais tradicionais diz respeito à ordem de narração dos percursos do detetive e do criminoso, uma vez que o crime sempre antecede a investigação. Nos romances policiais tradicionais, primeiramente era realizada a performance do criminoso, que permanecia em segredo; em seguida, o detetive realizava a investigação, mantendo muitas informações em sigilo, e, por fim, só quando tivesse a certeza da identidade do criminoso, ele descrevia sua ação e o revelava ao leitor e às outras personagens. As narrativas contemporâneas, por sua vez, nem sempre obedecem a essa ordem, de modo que o leitor deve “encaixar” as peças do quebra-cabeça, ou seja, as partes do enredo que dizem respeito à investigação e as que dizem respeito à ação do criminoso. Com isso, nota-se em alguns dos romances policiais contemporâneos uma narração cenográfica, na qual os fatos são descritos em cenas, como nos filmes, e o leitor deve estar sempre atento para relacioná-las. Muitas vezes o leitor tem a oportunidade de acompanhar o percurso narrativo de determinada personagem, sem saber que se trata do criminoso, já que o texto não explicita essa informação, porém, é possível identificá-lo através de indícios deixados, por ela mesma, no texto.

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

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

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

A ordem de lançamento entre o livro e o filme costuma variar, mas em geral é o livro que dá origem ao filme, ou por ter feito sucesso ou para fazer. O que ocorre muitas vezes é que o livro só se torna conhecido publicamente ou só ocupa a lista dos livros mais vendidos após o lançamento do filme, que lhe serve de propaganda e faz parecer que o livro foi publicado depois do filme. Após assistir ao filme, porém, são poucos os que procuram a história original no livro, mesmo porque ela já é conhecida. (MASSI, 2009, p.9).

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

Nos romances policiais tradicionais, o leitor não tem a chance de acompanhar o percurso do criminoso e só o conhece após o detetive concluir a investigação, tendo as provas necessárias para incriminar um sujeito, e revelar às outras personagens quem é o criminoso e como o crime foi realizado. Na primeira seção desta dissertação, citamos Todorov (1970) para explicar que o romance policial apresenta duas histórias, a do crime e a do inquérito. Em relação a narrativas paralelas o autor acrescenta que

[...] a narrativa de mistério e a narrativa de desenvolvimentos paralelos são, em certo sentido, opostas, embora possam coexistir na mesma obra (...); a primeira desmascara as semelhanças ilusórias, mostra a diferença entre dois fenômenos aparentemente semelhantes; a segunda descobre a semelhança entre dois fenômenos diferentes e, à primeira vista, independentes. (TODOROV, 1970, p.43).

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

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

Para imprimir um caráter ainda mais real aos enredos, os autores contemporâneos gostam de dar referências espaciais e temporais aos leitores, detalhadas em dias e horas, para conferir uma maior verossimilhança à narrativa. Isso porque, geralmente, narram em “quebra-cabeças” e o leitor precisa ordenar os percursos do detetive e do criminoso para entender o todo, já que estes não são narrados na ordem em que ocorrem. Nos romances de Agatha Christie, por outro lado, Hercule Poirot e Miss Marple sempre explicavam às outras personagens e aos leitores, conseqüentemente, as relações entre os fatos narrados e o crime através de reuniões ou palestras proferidas pelo detetive ao grupo de personagens relacionado ao crime; nos romances policiais

contemporâneos mais vendidos, ao contrário, é o leitor quem deve encaixar as partes do mistério. Isso porque, o romance policial só narra aquilo que, de alguma forma, está relacionado com o fazer do criminoso, para que depois isso seja investigado pelo detetive e o leitor possa entender como ele chegou à resolução do mistério.

Vale lembrar, contudo, que os romances policiais tradicionais são ficcionais, mas verossímeis; já os romances contemporâneos, quando misturam ficção e realidade criam um mundo que não pode ser nem fictício nem real. Uma vez que o romance policial busca a verdade, adapta a “teoria da conspiração”, muitas vezes de forma muito artificial. E a verdade dos romances policiais contemporâneos não diz respeito, apenas, à identidade do criminoso, mas também a outras questões que motivaram o crime, tais como um segredo religioso acerca da vítima, um tesouro enterrado há anos, um esquema de corrupção em órgão público, etc.

Alguns romances policiais contemporâneos se aproximam da telenovela, que “pode ser definida como uma história implausível que se desdobra em episódios cada vez mais implausíveis” (GULLAR, 2009, p.E10), sugerindo que essa é uma tendência da contemporaneidade. Assim como ocorre com o criminoso dos romances policiais contemporâneos, o vilão da telenovela tem “a capacidade [...] de consumir suas maldades sem que nada o dificulte ou impeça”, “é um novo tipo de ser humano que, até que a televisão o revelasse, nunca se suspeitara existir”.

Em alguns enredos, isso também ocorre com o detetive, quando algumas personagens têm um *insight* que as faz salvar um colega de um acidente ou da morte ou descobrir quem é o criminoso e onde ele está escondido, como em um passe de mágica. Isso ocorre normalmente no final do romance, segundo Pires (2005), quando o leitor já “está preso à narrativa na expectativa de um desfecho que o satisfaça”. São exemplos desse insight a descoberta feita pelo detetive Lincoln Rhyme, de *O colecionador de ossos*, da igreja onde o assassino tinha armado uma bomba, que estava prestes a explodir, e do momento exato em que sua companheira de trabalho, Amélia Sachs, corria perigo. O mesmo ocorre no romance *Brincando com fogo*, quando a detetive Annie Cabbot resolve visitar o colega de equipe, Banks, no momento exato em que o assassino tinha colocado fogo em sua casa, dando tempo de salvá-lo. Esses são momentos em que as personagens agem mais por intuição do que por precaução, embora tenham motivos para se prevenir.

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

Para Fiorin (Revista do GEL, 2008, p. 198-199) esse fenômeno é resultante de uma “crise da representação” do modelo de romance policial, uma vez que “diante de novas exigências socioculturais, a arte moderna cria uma nova discursividade, que destroi as velhas formas de representação. A mesma coisa ocorre na literatura e, mais particularmente, no romance”. Isso se relaciona ao contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário, segundo o qual “a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade”.

Talvez essa mistura entre realidade e ficção e/ou o fato de narrarem outras questões paralelas ao crime contribua para a despreocupação dos autores de romances policiais em relação a alguns pontos cruciais à coerência interna da narrativa, que não são explicados por eles, como se os leitores não fossem capazes de percebê-los. Segundo Koch (1996) “[...] o juízo de incoerência não depende apenas do modo como se combinam elementos linguísticos do texto, mas também de conhecimentos prévios sobre o mundo e do tipo de mundo em que o texto se insere, bem como do tipo de texto” (p.11-12). As incoerências textuais que detectamos em alguns dos romances policiais contemporâneos dizem respeito tanto à coerência interna, ou seja, no próprio texto, quanto à coerência externa, relacionada ao mundo real ao qual o enredo se refere. Isso foi observado uma vez que a coerência textual “faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo, portanto, ser um princípio de interpretabilidade, ligado à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação e à capacidade que o receptor tem para calcular o sentido deste texto” (idem, p.21).

“Ao dizer que um texto é incoerente temos que especificar as condições de incoerência” (idem, p.50), portanto, descreveremos os pontos encontrados nos romances policiais contemporâneos que consideramos incoerentes. No romance *Hotel Brasil*, por exemplo, o professor Cândido resolveu adotar uma garota, chamada Beatriz, que tinha comandado a fuga do

reformatório onde morava e praticava pequenos delitos todos os dias. Cândido não tinha autorização judicial nem se preocupou em obtê-la, correndo o risco de ser preso por estar acobertando uma criminosa procurada pela polícia. Além de esse caso ser totalmente irreal e incoerente, uma vez que o professor e a garota mal se conheciam, Cândido contribuiu para a impunidade criminal de Beatriz, salvando-a da punição merecida.

No romance policial *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni, o sujeito que realiza o papel de detetive, Dante Alighieri, era o prior da cidade, portanto, o responsável pelo estabelecimento e pela manutenção da ordem social. No entanto, quando descobriu que Veniero Marin era o assassino e a dançarina Antilia sua cúmplice, não teve como prendê-los ou exercer sua autoridade. Dante não havia pedido auxílio à guarda da cidade para capturar os criminosos, de modo que ninguém sabia onde ele estava naquele momento tampouco que ele havia feito tal descoberta. Além disso, Veniero ameaçou matá-lo se ele tentasse prendê-los, mas em troca da sua liberdade ofereceu a Dante os mapas dos ventos e das correntezas do mar que levavam à nova terra. Assim, o detetive, de certa forma, foi cúmplice dos crimes, porque encobriu a performance criminosa e foi recompensado pelo próprio criminoso, que dividiu com ele as descobertas decorrentes ou causadoras dos assassinatos. Embora Dante não tivesse outra opção no momento em que isso ocorreu, tal situação é inadmissível ao romance policial tradicional, uma vez que a ordem social e os desejos coletivos devem prevalecer sobre a individualidade.

Nesse romance policial contemporâneo, a única transformação narrativa decorrente da descoberta da identidade do criminoso é o fato de a satisfação de um desejo ter mudado de sujeito, ou seja, após ter seu desejo cumprido, o criminoso doou o objeto-valor com o qual entrou em conjunção ao detetive, para que, satisfeito, ele não o sancionasse negativamente. O detetive, por sua vez, faz o papel de antissujeito, “antidetetive”, já que agiu contra o que um detetive deveria fazer. No entanto, um incêndio no barco da Ordem dos Templários que ajudou Veniero e Antilia a fugir de Florença serviu como punição pelos crimes que haviam cometido. Dessa forma, nenhuma outra personagem, além de Dante Alighieri, soube quem eram os criminosos, mas eles foram eliminados do meio social ao qual pertenciam por um acidente ou, talvez, uma “punição divina”.

No romance *O céu está caindo*, de Sidney Sheldon, também há muitas incoerências textuais. A repórter Dana Evans gastou tempo e dinheiro próprios realizando uma investigação que, se fosse bem concluída com sucesso, poderia, no máximo, render um capítulo do novo

programa televisivo que ela pretendia lançar. O canal televisivo, porém, não estava financiando sua empreitada. Além disso, embora muitas personagens tentassem avisá-la de que estava correndo risco de vida e que não deveria insistir na investigação, ela se ariscava cada vez mais de maneira desprotegida e ingênua.

Outra incoerência textual desse mesmo romance policial contemporâneo é a forma como Dana conduziu a investigação. De acordo com os princípios do romance policial, o detetive não deve revelar aos suspeitos os dados que já levantou sobre a investigação, para não alertá-los, uma vez que qualquer um deles pode ser o criminoso. Ao fazer isso, o detetive acaba por fazer com que os interrogados escondam todo tipo de informação, que poderia levar ao criminoso de forma sutil e inteligente. O detetive deve perguntar sobre a vítima aos interrogados e, assim, descobrir as relações dos suspeitos com ela. O que Dana faz, ao contrário, é perguntar a todos se conhecem alguém que poderia ter assassinado os Winthrop; ninguém responde à pergunta com sinceridade por medo de incriminar pessoas inocentes ou de se comprometer com a investigação.

Em contrapartida, quando Hercule Poirot, o detetive que predomina nos romances policiais tradicionais de Agatha Christie, estava investigando um assassinato, ele conversava de maneira informal com todas as pessoas relacionadas à vítima e deixava-as à vontade para dizer o que sabiam; assim, ele conseguia informações que o levavam, direta ou indiretamente, ao assassino. Dana, na verdade, nunca exerceu a função de detetive – já que era repórter – e não poderia desempenhar esse papel na narrativa, pois não tinha a competência necessária (comprovado por sua performance mal sucedida). Dana aproveitou-se de sua fama profissional para realizar uma investigação particular; agindo contra a ética profissional de repórter, que deveria dizer qual era o assunto da entrevista antes de iniciá-la.

Uma das incoerências manifestada em muitos dos romances policiais contemporâneos que está diretamente relacionada à separação entre ficção e realidade, é a presença de testemunhas na cena do crime. Nos romances policiais tradicionais, principalmente nos de Agatha Christie, há sempre alguma personagem que testemunha o assassinato, seja ouvindo um tiro, vendo alguma movimentação suspeita, percebendo a reação de alguém, enfim, adquirindo um saber que será útil à investigação, servindo de ponto de partida para a solução do mistério. Muitas vezes, essa personagem pode ser assassinada pelo próprio criminoso, que quer impedi-la de transmitir informações importantes sobre o crime ao detetive.

Por sua vez, nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, as vítimas são assassinadas em locais de grande movimentação de pessoas (praças públicas, hotéis, hospitais ou museus), porém, ninguém vê ou ouve nada, mesmo quando o narrador descreve a presença de outras personagens na cena. Isso porque os criminosos dos romances policiais contemporâneos preocupam-se mais, em comparação aos criminosos dos romances policiais tradicionais, com sua invisibilidade e utilizam todos os recursos necessários para mantê-la; as testemunhas, por sua vez, existem, mas não querem expor-se contando o que viram ou ouviram, por medo do criminoso, que pode assassiná-las. Esse medo decorre da eficiência e da crueldade dos assassinos dos romances policiais contemporâneos, muito mais perigosos do que os criminosos dos romances policiais tradicionais da década de 1970 e fazendo uso de recursos muito mais eficazes e sanguinolentos para assassinar suas vítimas.

Assim, nota-se uma inversão de valores nos romances policiais contemporâneos, nos quais o criminoso é mais forte do que o detetive, do início ao fim do enredo, porque seu código de conduta individual sobrepõe o código coletivo (da sociedade), fazendo com que, na maioria dos romances, ele não seja punido pela performance que realizou. O detetive do romance policial tradicional é mais perspicaz e esperto que o sujeito criminoso; em virtude de um saber-fazer, ele é “protegido” pela narrativa porque apto a realizar uma performance bem sucedida e, portanto, imune a qualquer forma de violência. O herói da narrativa policial contemporânea, em contrapartida, não é mais, sempre e somente, o detetive, mas sim, muitas vezes, o criminoso, que é mais esperto, ágil e dinâmico que o detetive, não sendo punido por sua performance, independentemente do número de vítimas ou da brutalidade do assassinato. Dessa forma, embora seja o protagonista da narrativa, o criminoso não é idolatrado pela sociedade em que vive porque cometeu um ato de violência que desestabilizou a ordem social. No entanto, pode ser admirado pelo leitor, por ter conseguido ludibriar o detetive e ele próprio. Isso será mais bem discutido na próxima seção desta dissertação, por ser essa uma problemática de grande importância para a constituição do romance policial.

2.4 As paixões nos romances policiais contemporâneos

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

Nesse primeiro momento, distinguem-se *paixões simples*, resultante de um arranjo modal da relação sujeito-objeto (ex.: “ambição”, “curiosidade”, “medo”), de *paixões complexas*, em que várias organizações de modalidade constituem, na instância do discurso, uma configuração patêmica e desenvolvem percursos. (BARROS, 1995, p.92-93).

Por se prenderem a uma estrutura narrativa fixa, as emoções e as paixões que figuram nos romances policiais tradicionais estão diretamente relacionadas ao fato de a vítima dever ser assassinada, por ser este um crime romanticamente superior carregado de diversas paixões entre os envolvidos – como já foi dito na introdução desta dissertação – e às consequências do crime para os outros sujeitos ligados a ela. Dessa forma, os enredos tradicionais não abordavam questões paralelas ao núcleo da narrativa, qual seja a investigação acerca da identidade de um criminoso.

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

Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, os detetives “se soltaram” e vivem fortes emoções. Muitos deles, a maioria homens, têm uma companheira, amante ou namorada, e com elas dividem o passo a passo da investigação. Uma vez que isso não é permitido no romance policial – já que o saber sobre o crime ou a investigação não deve ser compartilhado – e as companheiras poderiam traí-los, as amadas dos detetives contemporâneos são discretas,

fiéis e exemplares, mantendo uma distância da investigação e distinguindo o lado pessoal do lado profissional dos sujeitos com quem se envolvem. Mesmo porque, nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, o detetive não é a figura central, principal e indispensável da obra, não é mais esse ser único e indispensável, com habilidades especiais. Com isso, as investigações são realizadas, muitas vezes, por duplas (casais) ou equipes, nas quais cada um dos membros desempenha um papel – como será discutido na terceira seção desta dissertação.

Por não serem detetives profissionais, os sujeitos que fazem as investigações nos romances policiais contemporâneos são mais “normais”, mais reais, não são sujeitos extraordinários, como eram Hercule Poirot e Miss Marple, personagens principais de Agatha Christie. Como o detetive contemporâneo é uma personagem comum, ele perde a sua imunidade por integrar-se ao universo das demais personagens e encontra-se suscetível ao fracasso, enfrentando as mesmas emoções que as outras personagens do romance, envolvendo-se com pessoas do sexo oposto e até, algumas vezes, com as pessoas interrogadas.

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

Os detetives dos romances policiais contemporâneos mais vendidos sentem compaixão pelas pessoas envolvidas com a vítima e pela própria vítima; são também mais ingênuos, emotivos, sensíveis, e menos racionais ou lógicos, já que, geralmente, pertencem ao rol de personagens comuns do romance policial. Por estarem suscetíveis ao fracasso, eles necessitam de ajuda alheia, seja de outras pessoas, seja de instrumentos e recursos policiais, científicos, tecnológicos. O detetive tradicional Hercule Poirot, caracterizado por Agatha Christie e pela crítica como “astuto”, “esperto”, “perspicaz” sempre desconfiava de quem tinha encontrado o corpo da vítima – que algumas vezes era o próprio assassino tentando disfarçar sua identidade, ao passo que os detetives dos romances policiais contemporâneos não se preocupam com isso, o que indica a ausência de um método de investigação. Além disso, Poirot nunca encerrava um caso antes de encontrar provas suficientes para incriminar os culpados, ao contrário do que aconteceu no romance policial contemporâneo *Morte no seminário*, por exemplo, no qual um sujeito foi apontado como criminoso pelo detetive antes de este ter concluído a investigação.

E não são apenas os detetives os sujeitos passionais dos romances policiais contemporâneos. As outras personagens também têm os sentimentos revelados pelo narrador e também são movidas por paixões. Em geral, nos romances policiais tradicionais, a única personagem movida por paixão era o criminoso, que realizava sua performance por ciúme, vingança, ganância, vaidade, e o que era apresentado ao leitor sobre as outras personagens eram descrições físicas ou alguns aspectos de sua personalidade, mas não os sentimentos. Já nas histórias modernas, quase todas as personagens manifestam seus sentimentos e emoções transmitidos ao leitor, fazendo com que ele se envolva sentimentalmente com a narrativa, ou seja, que ele sinta dó, compaixão, afeto, ódio, raiva das personagens.

Em suma, as histórias narradas nos romances policiais contemporâneos são mais passionais – e talvez esse seja um dos motivos para o sucesso dessas obras – ao passo que os romances tradicionais eram “frios”, racionais, lógicos, como seus detetives. Na maioria dos romances policiais contemporâneos, por exemplo, o desejo sexual das personagens se manifesta em cenas de sexo explícito ou suscitado, seja ele cometido pelo amor ardente entre um homem e uma mulher – personagens secundárias – ou por uma necessidade fisiológica entre um investigador policial e uma prostituta, por exemplo. As cenas de sexo aparecem de maneira explícita nos romances *O céu está caindo*; *A rosa de Alexandria*; *Hotel Brasil*; *O código explosivo*, entre outros; e de maneira sutil nos romances *Uma janela em Copacabana*; *Mosca-Varejeira* etc. As cenas de “sexo” aparecem em mais de 80% das obras, sendo essa a característica mais presente nos romances policiais contemporâneos entre aquelas levantadas por nós nesta pesquisa de mestrado (apresentadas no quadro 4). Dashiell Hammett, autor de romances policiais da “Série Noir”, publicou *O falcão maltês* em 1930. O protagonista, o detetive Sam Spade, contribuiu para a inserção de dois novos elementos nos romances policiais: o sexo e a violência. No entanto, essas características não ganharam espaço em romances policiais de outros autores, nem em romances policiais que não pertenciam à “Série Noir”, os quais não fizeram tanto sucesso quanto as obras de Conan Doyle e Agatha Christie. Além disso, esses temas não foram explorados na obra de Dashiell Hammett da mesma maneira como foi feito nas obras contemporâneas, mesmo porque, na década de 30 não se tinha a mesma liberdade sexual que se tem hoje, no século XXI.

Nos romances policiais contemporâneos, geralmente, as relações sexuais acontecem entre personagens que estão do “mesmo lado do jogo” ⁴, ou seja, entre amigos da vítima, entre o detetive e alguma testemunha, etc. Essa é também uma característica da sociedade contemporânea, como explica um personagem de Rubem Fonseca: “Neste fim de século, o sexo deixou de ser fruição para ser comunicação [...] e como tal não pode ser ignorado pelos escritores” (FONSECA, 1991, p.86). Figueiredo (2001) complementa que na literatura ocidental contemporânea há

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

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

Na sociedade pós-moderna, em que os romances policiais contemporâneos foram escritos, a inflação erótica e a pornográfica representam imagens da sedução, resultantes das necessidades dos sujeitos. A pornografia é um agente de despadronização e subjetivação do sexo e pelo sexo. O homem visto como objeto corresponde a uma máquina sexual que age de acordo com uma ordem industrial ou serial do sexo na qual tudo é permitido. Por isso, os pudores se extinguíram e a prática sexual foi banalizada, podendo ser praticada por pessoas pertencentes a grupos que não deveriam envolver-se, seja por motivos éticos, profissionais, familiares ou sociais.

Ainda sobre as paixões que movem as personagens, temos como exemplo as motivações para os crimes, que são muito mais complexas nos romances policiais contemporâneos do que nos romances tradicionais. Nestes, os motivos já eram pré-estabelecidos (herança, inveja, vingança, ganância, orgulho, vaidade) e o próprio detetive consultava essa listagem (mentalmente) quando iniciava a investigação, tendo em vista que o motivo para o crime estava

⁴ Nos romances policiais é possível estabelecer uma oposição entre bem e mal, no que diz respeito ao criminoso e ao detetive, na qual os dois sujeitos competem para instaurar seus valores.

diretamente associado à relação entre o assassino e a vítima. Já nos romances policiais contemporâneos, as razões para os crimes são muito mais profundas e complicadas, não podendo ser resumidas em uma única paixão, já que são **paixões complexas**, as quais mesclam muitas delas.

Entendendo que a leitura deve provocar no leitor as paixões que o autor incorporou às personagens criadas, vemos que os romances policiais tradicionais não despertavam as mesmas paixões que os romances policiais contemporâneos – como foi dito na subseção 2.4 desta dissertação. Nos tradicionais, o que prevalecia era a expectativa do leitor para encontrar a identidade do criminoso, mas era mais difícil sentir raiva do criminoso porque não se sabia – até que o detetive realizasse a investigação – quem era ele e quais tinham sido seus motivos para o crime. Já nos romances policiais contemporâneos, muitas vezes, são narrados paralelamente os percursos do detetive e do criminoso, de modo que o leitor acompanha a performance criminosa e a performance investigativa. Esse saber lhe desperta muitas paixões: compaixão e medo, pois conhece a vítima e sabe que ela não terá escapatória; terror, pois conhece o modo como o crime será realizado (enforcamento, afogamento, tiro à queima roupa, envenenamento); inquietação e raiva, por ver que o criminoso continua a realizar sua performance e não é encontrado pelo detetive.

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

3 O DETETIVE E O CRIMINOSO DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI

Ao analisarmos os vinte e dois romances policiais contemporâneos de nosso *corpus* de pesquisa notamos inúmeras mudanças em relação aos romances policiais tradicionais. Entre elas a que mais se destaca e que é a mais decisiva para uma alteração nesse tipo de texto, justamente por ter sido a que inaugurou a narrativa policial, é a configuração do sujeito detetive. Nesta seção da dissertação pretendemos mostrar em que medida o perfil e, conseqüentemente, o modo de agir do detetive e o do criminoso foram modificados nos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, em relação aos romances policiais tradicionais. Uma vez que o detetive e o criminoso encontram-se diretamente ligados no enredo, não poderia haver alteração em apenas um desses sujeitos. Sendo o criminoso mais audacioso e perigoso, é necessário, portanto, um detetive competente e perspicaz, que possa encontrá-lo o quanto antes, a fim de evitar novos crimes.

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

A partir disso, os autores de romances policiais tradicionais, quais sejam Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, entre outros, seguiram o mesmo padrão para o perfil do detetive e do criminoso, de modo que esses sujeitos tornaram-se personagens estereotipadas, cujas ações são previsíveis. Arthur Conan Doyle criou o imortal Sherlock Holmes, que iniciou seu trabalho de detetive no conto “A Liga dos Cabeças Vermelhas”, em 1944. Holmes era sempre acompanhado pelo fiel Dr. Watson, que admirava excessivamente sua inteligência e perspicácia, mas nunca conseguia superá-lo, embora o acompanhasse em todas as investigações. Agatha Christie não criou apenas um detetive, mas sim quatro. São eles, em ordem do sucesso que atingiram, Hercule Poirot, Miss Marple e o casal Tommy e Tuppence Beresford (que trabalharam juntos em cinco romances da autora, ao longo dos quais foram envelhecendo). Hercule Poirot é o detetive que

mais aparece nos romances policiais da autora e também tem um fiel escudeiro, seu amigo Hastings. Ele é um detetive profissional que trabalha única e exclusivamente com a lógica para desvendar os mistérios sobre os crimes que lhe são entregues. O primeiro romance que Poirot protagonizou é *O misterioso caso de Styles*, lançado em 1920.

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

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

Na introdução desta dissertação, quando apresentamos os contos fundadores da narrativa policial – escritos por Edgar Allan Poe – comentamos, brevemente, que o vilão do conto policial “A carta roubada”, o ministro D..., foi chamado de “o duplo maligno de Dupin”. A figura do **duplo** se faz presente na literatura há muitos anos e representa uma duplicação da identidade de determinado sujeito que se manifesta em outro sujeito, que faz parte da mesma narrativa. Se o vilão e o herói do conto de Edgar Allan Poe eram identificados como duplo, podemos pensar que os detetives e os criminosos dos romances policiais, algumas vezes, também podem ser vistos dessa forma.

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

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

Como pode ser verificado no próximo quadro (3) – em que apresentamos as personagens principais dos romances policiais contemporâneos estudados nessa pesquisa – a centralização da figura do detetive em um único sujeito perdeu o sentido e o detetive profissional, metódico, lógico, racional, foi substituído por sujeitos comuns, funcionários da polícia (delegado, inspetor), especialistas em crimes, equipes de investigação, entre outros.

ROMANCE POLICIAL	DETETIVE	CATEGORIA	CRIMINOSO
<i>O colecionador de ossos</i>	Lincoln Rhyme, Amélia Sachs e equipe	Polícia	Peter Taylor
<i>Hotel Brasil</i>	Delegado Olinto Del Bosco	Polícia	Dona Dinó
<i>O céu está caindo</i>	Repórter Dana Evans	Amador	Roger Hudson e “a turma”
<i>Código explosivo</i>	Claude Lucas (Luke)	Amador	Anthony Carroll
<i>Uma janela em Copacabana</i>	Delegado Espinosa e equipe	Polícia	Celeste
<i>Morte no seminário</i>	Adam Dalgliesh e os auxiliares Kate Miskin e Piers Tarrant	Polícia	George Gregory
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	Preciosa Ramotswe	Amador	Não há crime central
<i>O vingador</i>	Rastreador e equipe; Calvin Dexter	Polícia	Benjamin Madero; Zoran Zilic; Calvin Dexter
<i>Perseguido</i>	Delegado Espinosa	Polícia	Dr. Nesse
<i>O Código Da Vinci</i>	Detetive Sophie Neveu e Prof. Robert Langdon	Polícia	Leigh Teabing
<i>O enigma do quatro</i>	Paul Harris e amigos	Amador	Prof. Richard Curry
<i>O enigma de Sally</i>	Adam Dalgliesh	Polícia	Eleanor Maxie
<i>Os crimes do mosaico</i>	Dante Alighieri	Amador	Veniero Marin
<i>A rosa de Alexandria</i>	Detetive Pepe Carvalho	Detetive particular	Ginés Larios
<i>Mosca-Varejeira</i>	Legista Kay Scarpetta e equipe	Polícia	Jean-Baptiste Chandonne; Jay Talley
<i>Mandrake, a bíblia e a bengala</i>	Advogado Mandrake	Amador	Sr. Altolaguirre
<i>O último templário</i>	Tess Chaykin e Sean Really	Amador	Willian Vance
<i>O farol</i>	Adam Dalgliesh e os auxiliares Kate Miskin e Piers Tarrant	Polícia	Dan Padgett
<i>Gone, baby, gone</i>	Patrick e Angie Genaro	Detetive particular	Não há assassinato
<i>O homem dos círculos azuis</i>	Inspetor Adamsberg	Polícia	Augustin Louis Le Nermond
<i>Brincando com fogo</i>	Annie Cabbot e Banks	Polícia	Phil Keane
<i>Milênio</i>	Polícia	Polícia	Pepe Carvalho

Quadro 3 – Os detetives e os criminosos dos romances policiais contemporâneos

Fonte: Elaboração própria

Os detetives dos romances policiais contemporâneos se enquadram em três categorias, estabelecidas por nós, quais sejam: 1) **polícia**, que corresponde a 59% do *corpus*; 2) **amadores**, que corresponde a 32% dos romances; 3) **detetive particular**, os 9% restante. Essa classificação foi feita a partir do destinador-manipulador do sujeito detetive, ou seja, os detetives amadores ou

particulares que foram contratados pela polícia ou que trabalham para ela foram enquadrados na categoria polícia, por terem sido manipulados pelo dever-fazer. Já os detetives das categorias “amador” e “detetive particular” foram manipulados pelo querer-fazer, portanto, estão classificados de maneira diferente.

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

A partir do quadro 3, pudemos conhecer os detetives que se enquadram nessa primeira categoria, polícia. No romance *O colecionador de ossos*, Lincoln Rhyme, o chefe da equipe de investigação, é um detetive particular aposentado que trabalha para a polícia, portanto, ele tem a competência de um detetive particular, mas tem a obrigação de realizar a investigação. Olinto Del Bosco, personagem do romance *Hotel Brasil*, é um delegado de polícia que nunca trabalhou como detetive particular, portanto, sua competência é, praticamente, a mesma de um policial. O Delegado Espinosa, criação de Luiz Alfredo Garcia-Roza, é um bom exemplo de detetive da categoria polícia. No romance *Uma janela em Copacabana* ele tem o dever de encontrar um criminoso que assassina três policiais corruptos e suas amantes, que pertenciam a um grupo de lavagem de dinheiro. Uma das amantes, que é a assassina do romance policial, seduz o delegado, chegando a se envolver sexualmente com ele, e o convence de que vinha sendo perseguida pelo suposto assassino. Com isso, Espinosa não presta atenção à performance da assassina enquanto ela realiza seu trabalho; quando descobre a verdade, porém, já não pode mais capturá-la porque ela havia fugido do país.

Adam Dalgliesh – o detetive de Phyllis Dorothy James – é um detetive policial porque, assim como Del Bosco, trabalha para a polícia, portanto, possui uma motivação diferente da de

um detetive particular, que trabalha sozinho. Rastreador e sua equipe são policiais que realizam a investigação e Calvin Dexter é um amador contratado pela polícia para encontrar o criminoso, portanto, ambos não têm o saber-fazer necessário a um detetive. Adamsberg é um inspetor de polícia, não um detetive, e atua no romance *O homem dos círculos azuis*. Annie Cabbot e Banks, do romance *Brincando com fogo*, são detetives profissionais, mas trabalham para a polícia. Enfim, no romance *Milênio* é a própria polícia, enquanto instituição, que realiza a investigação, e não um de seus integrantes.

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

Uma vez que a maioria dos detetives de nosso *corpus* faz parte da polícia, nota-se uma alteração no enfoque dado a essa instituição, que ou ganhou respeito e confiança da sociedade ou o detetive particular, que trabalha como profissional liberal, não existe mais. Dessa forma, os crimes são de responsabilidade social, da polícia, porque os criminosos são mais perigosos do que eram nos romances policiais tradicionais, estão armados e, em geral, são sujeitos perturbados, que sofrem distúrbios mentais e que, por isso, podem assassinar pessoas inocentes só para mostrar sua competência. Não dá para imaginar um detetive baixinho, gordo e desarmado como Hercule Poirot ou uma velhinha simpática como Miss Marple, detetives de Agatha Christie, perseguindo um criminoso apelidado de “o colecionador de ossos”, por exemplo.

Uma particularidade da categoria polícia, entretanto, são os detetives que se desligam da instituição em que trabalham para realizar a investigação por conta própria. Mesmo nesses casos, estamos considerando esses sujeitos como pertencentes a tal instituição. É o caso de Sophie Neveu, em *O código Da Vinci*, e de Sean Reilly, em *O último templário*. Sophie Neveu age dessa forma por acreditar que as conclusões a que a polícia chegou, acusando Robert Langdon do assassinato, estão equivocadas e que havia algo a ser descoberto além da identidade do criminoso. Além disso, ela se envolveu ao extremo com a investigação porque a vítima era seu avô, cujo passado continha muitos segredos que ela gostaria de descobrir. Sean Reilly, por sua

vez, se aliou a Tess Chaykin na tentativa de impedi-la de prosseguir na investigação e, com isso, permitir que o FBI fizesse a sua parte. Ao longo desse processo, porém, eles acabaram se envolvendo emocionalmente e Sean tornou-se um aliado de Tess.

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

A repórter Dana Evans, do romance policial *O céu está caindo*, apresenta um exemplo de performance investigativa desorganizada. Dana inicia a investigação sobre as misteriosas mortes da família Winthrop movida pela curiosidade e pela vontade de estreitar um programa televisivo sobre perseguição criminal. Para isso, porém, ela abandona os dois telejornais onde trabalha em busca de informações sobre o caso. Ao longo de sua ação, ela encontra inúmeros obstáculos que vão desde os custos com viagens, hotéis, telefonemas – já que fazia a investigação por conta própria – até ameaças de morte, uma vez que os criminosos percebem qual era o objetivo dela e decidem eliminá-la antes que ela chegue à verdade. Ao final do romance ela só não é assassinada porque o namorado e os colegas de trabalho a salvam; os criminosos, por sua vez, são punidos por um acidente aéreo, o qual não tem qualquer relação com a investigação de Dana.

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

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

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

Dante Alighieri, de *Os crimes do mosaico*, só é manipulado a realizar a investigação por ser o “prior da cidade”, portanto, o responsável pelo estabelecimento da ordem social. Ele não tem a pretensão de investir na carreira de detetive nem vê necessidade disso. Por não ter experiência em investigações, ele é o único detetive de romance policial que é chantageado pelos criminosos e cede a seus interesses pessoais, ou seja, os criminosos compram seu silêncio sobre o resultado da investigação em troca dos mapas roubados por eles, que indicavam o caminho rumo à “nova babilônia”.

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

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

Tess Chaykin, do romance *O último templário*, realiza uma performance parecida com a de Dana Evans no romance *O céu está caindo*. Tess é arqueóloga e inicia a investigação porque estava no local do crime – um assalto ao Museu Metropolitano de Arte de Nova York – e queria encontrar o tesouro escondido pelos cavaleiros templários – cujo mapa seria decifrado com o codificador roubado – e ficar famosa por isso. Em muitas situações, ela recebe a ajuda do policial do FBI Sean Really, que realiza uma investigação paralela, mas protege Tess dos perigos com os

quais ela não contava. Nesse romance, o FBI também realiza uma investigação, de modo que Tess compete com eles e não compartilha as informações. Isso atrasa tanto o trabalho da polícia, por haver uma pessoa atrapalhando a investigação (Tess), quanto o trabalho dela, que não consegue chegar à verdade porque a polícia não compartilha com ela informações importantes.

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

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

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

Pepe Carvalho, do romance *A rosa de Alexandria*, é um detetive particular que tem uma atuação nesse romance bem parecida com a de Hercule Poirot. Ele foi contratado pela família da vítima para encontrar o criminoso, entretanto, uma investigação paralela foi realizada por um amigo da vítima, Narcís, sendo que foi esse mesmo amigo quem os convenceu a contratar os serviços de Pepe. Na verdade, esse sujeito queria usar as informações descobertas por Pepe para chegar à verdade antes dele. Embora Pepe Carvalho não fosse um detetive amador, ele é passado

para trás e Narcís consegue encontrar o culpado antes dele. Na verdade, tudo indica que ele já sabia quem era o culpado antes de Pepe ser contratado.

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

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

Das três categorias que estabelecemos para enquadrar os detetives dos romances policiais contemporâneos, é nesta última que eles deveriam ser mais competentes e realizariam uma performance mais bem sucedida. E isso não apenas por esses detetives trabalharem em grupo, mas por possuírem as características necessárias a um bom desempenho da função, como o raciocínio lógico, a capacidade de dedução, a curiosidade, a busca de informações, enfim, eles conhecem o modo de agir de um profissional de sucesso, como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot.

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

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

Nos romances policiais tradicionais o máximo de ajuda que o detetive recebia vinha dos **auxiliares do saber**⁵, que propositalmente, ou não, forneciam informações úteis sobre o crime ao detetive. Essa substituição da figura do detetive por grupos de investigação corresponde, entre outros fatores, à característica da sociedade pós-moderna do “narcisismo coletivo”, segundo o qual “somos semelhantes, sensibilizados diretamente pelos mesmos objetivos existenciais” (LIPOVETSKY, 2005, p.XXIII), com a necessidade de reagrupamento com seres idênticos, já que a vida associativa é um instrumento psicológico. Na sociedade moderna, o trabalho coletivo é mais produtivo e compensatório, além de ser desenvolvido facilmente quando os membros do grupo têm interesses em comum, como ocorre com as “tribos”.

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

A formação dessas equipes também se dá em virtude de o criminoso ser mais bem sucedido que o detetive ao realizar a performance, de modo que não há mais um único sujeito detetive contra um único criminoso. Em nosso *corpus* de pesquisa há apenas um romance policial em que há mais de um assassino: *O vingador*, de Frederick Forsyth, no qual Zoran Zilic, um muçulmano fanático, ordena seus “lobos” (homens que trabalhavam para ele) a assassinar o

⁵ Esse conceito já foi explicado por Martins (2000) na primeira seção desta dissertação, na página 29.

jovem Ricky Colenso por ter lhe afrontado. Como sanção, Zoran Zilic é assassinado pelo vingador Calvin Dexter, contratado pela equipe de investigação para executar tal crime. Assim, mesmo que nesse romance haja mais de um criminoso contra uma única vítima, há uma equipe de investigação contra ele que o pune com o assassinato. Isso mostra que a estrutura do romance policial não admite que o criminoso tenha auxiliares para realizar sua performance quando o detetive estiver trabalhando sozinho, o que tornaria injusto o trabalho de investigação, no qual um único sujeito deveria encontrar vários assassinos. Além disso, o fato de existir apenas um criminoso está relacionado ao segredo em relação à sua identidade. Com isso, o leitor não está sendo “enganado” por várias personagens, mas apenas pelo criminoso.

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

Embora o romance de Agatha Christie se assemelhe ao romance policial contemporâneo de Frederick Forsyth, em *Assassinato no Expresso Oriente* há apenas um detetive, Hercule Poirot, que consegue, sozinho, identificar os doze assassinos. Já o romance contemporâneo, *O vingador*, requer uma equipe de investigação para encontrar um culpado que teve auxílio para realizar a performance criminosa, mas que é o único responsável pelo assassinato. O comum nos dois romances é o assassinato central como senso de justiça, a existência de mais de um detetive

para encontrar e punir o criminoso e a “permissão” dada implicitamente ao sujeito vingador para assassinar o criminoso, pelo fato de estar sancionando-o de forma negativa.

O que ocorre no romance *O vingador* não chega a caracterizar a máfia do crime, ou seja, não constitui uma organização complexa, uma vez que os sujeitos agem em conjunto apenas porque são “capangas”, guarda-costas, empregados de Zoran Zilic, o mandante do crime, como se fossem funcionários de uma empresa, que trabalham para ela, mas não compartilham os mesmos interesses.

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

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

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

descoberta pelo detetive e só o leitor reconhece sua identidade criminosa, ao final do romance, quando é narrada sua última performance.

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

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

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

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

Embora o perfil dos crimes tenha se mantido, o perfil dos detetives contemporâneos foi modificado, a começar pelo fato de eles, em sua maioria, não serem profissionais liberais, mas sim funcionários da polícia, investigadores. Em geral, não há um destinador-manipulador para o fazer do detetive e o sujeito é manipulado a realizar a investigação pela obrigação profissional de evitar novos crimes. Dessa forma, os detetives contemporâneos não possuem a competência necessária para realizar a performance investigativa e agem como se precisassem conquistar a confiança das pessoas interrogadas para adquirir informações sobre o crime, e não como se fossem autoridades policiais às quais os cidadãos devem explicações. Com isso, eles se precipitam na descoberta da identidade do assassino, movidos pela ânsia de encontrar um

culpado, e acusam sujeitos inocentes (como ocorre nos romances *Morte no seminário* e *Hotel Brasil*), apelam para subornos (como faz o detetive Rastreador em *O vingador*) e suplícios (como faz a detetive Dana em *O céu está caindo*).

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

Na época em que o romance policial foi criado, no século XIX, o detetive não podia pertencer à polícia, já que a população não confiava nessa instituição e a considerava inábil, sem métodos, excessivamente pragmática, imatura, coercitiva. Além disso, “parte-se da constatação de que só pode executar uma ação quem possuir pré-requisitos para isso, ou seja, de que o fazer exige condições prévias. Só pode realizar uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazer” (FIORIN, 1999). O próprio detetive Dupin, o primeiro da história das narrativas policiais, afirmava que a polícia não conseguia encontrar o culpado por falta de método, quando muito do que é rejeitado como prova por um tribunal é a melhor das evidências para a inteligência (POE, 2000).

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

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

Com isso, podemos identificar esses tipos de sujeitos nos romances policiais contemporâneos, principalmente, na figura do detetive, que deve realizar o fazer investigativo. Por exemplo, no romance *Os crimes do mosaico* o poeta Dante Alighieri é o prior da cidade e, portanto, tem o dever de encontrar o assassino. Quando descobre sua identidade, porém, Dante não pode sancioná-lo negativamente, pois é chantageado e recebe do criminoso os mapas que indicam o caminho para a nova Babilônia. Com isso, o assassino sanciona positivamente o detetive por ter descoberto sua identidade e, ao mesmo tempo, instaura uma manipulação por intimidação para que ele não seja entregue a um destinador-julgador. Dante, portanto, é um “sujeito coagido”, que deve entregar o criminoso a um destinador-julgador, mas não quer fazer isso porque foi recompensado por ele. Por sua vez, a personagem Dana, do romance *O céu está caindo*, caracteriza o “sujeito que afronta o sistema”, já que ela realiza a investigação sozinha, mesmo não tendo a competência necessária para isso. Isso significa que ela quer realizar a investigação, mas não deve – não só porque não pode abandonar seu emprego para iniciar uma investigação, como também porque corre risco de vida fazendo isso.

A chantagem financeira ou suborno em busca de informações sobre o criminoso, a qual jamais era feita pelo famoso detetive Hercule Poirot, também figura em alguns dos romances contemporâneos. No romance policial contemporâneo *O vingador* a personagem Rastreador paga a um sujeito para obter informações sobre Ricky Colenso, a possível vítima que ainda não foi identificada como desaparecida ou morta. A única ação realizada por Poirot e outros detetives tradicionais e que também é seguida por alguns detetives contemporâneos é o cartão pessoal (de contato), dado pelo detetive às pessoas que interroga, para que elas lhe informem algo, caso mudem de ideia ou se lembrem de algum outro detalhe em relação ao suposto criminoso. Esse plano sempre dá certo, já que os sujeitos interrogados se apiedam da vítima assassinada ou se recordam de algum detalhe importante sobre a cena do crime ou um suspeito, e resolvem contar ao detetive o que lembraram ou descobriram. Mesmo quando a testemunha é assassinada após marcar o encontro com o detetive, mas antes de encontrá-lo – como ocorreu com a secretária Joan Sinisi, em *O céu está caindo*, o detetive deduz se tratar do mesmo assassino e tem mais um motivo para persegui-lo.

Uma vez que a sociedade pós-moderna não tem mais ídolos, segundo Lipovetsky (2005), os romances policiais contemporâneos não idolatram a figura do detetive, como faziam os tradicionais. No conto policial “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, por exemplo,

ninguém via jeito de descobrir o assassino, a não ser Auguste Dupin, o detetive, dotado de uma inteligência extraordinária. Além disso, Hercule Poirot, por exemplo, não contava com a tecnologia para explorar os indícios encontrados na cena do crime, por sua vez, os detetives contemporâneos realizam um teste de DNA a partir do sangue encontrado no local do crime, verificam as impressões digitais no corpo da vítima, rastreiam os suspeitos pelo telefone ou pelo automóvel que utilizam, etc. Mesmo porque, esses detetives são funcionários de alguma instituição – geralmente, a polícia – que lhes dá suporte, tempo, material e outros subsídios para realizar seu fazer.

Entre os autores de romances policiais contemporâneos que compõem nosso *corpus* de pesquisa, Frederick Forsyth, autor de *O vingador*, é o único que também integrou o *corpus* dos romances policiais tradicionais mais vendidos no Brasil na década de 1970, com a obra *O dia do Chacal*. Nas duas obras, as personagens centrais, Calvin Dexter (o vingador) e Chacal, do romance contemporâneo e do romance tradicional, respectivamente, possuem habilidades físicas e intelectuais apuradas que fazem deles criminosos perfeccionistas, que não deixam um único rastro na cena do crime e que custam a serem descobertos e capturados pela polícia ou pelo detetive.

Phyllis Dorothy James, autora de três obras que integram o *corpus* dessa pesquisa, quais sejam *O farol*, *O enigma de Sally* e *Morte no seminário*, obteve subsídios para escrever os dezesseis romances policiais que publicou em departamentos de justiça criminal nos quais trabalhou, e foi consagrada pela crítica inglesa como uma das grandes autoras de romances policiais da atualidade. Nota-se em seus romances que ela é leitora de Agatha Christie, uma vez que utiliza os mesmos nomes de Agatha em suas personagens (Arbuthnot, Crampton, Mildred) e seu detetive preferido, Adam Dalgliesh, diz utilizar os mesmos métodos de Hercule Poirot. No entanto, esse detetive “vê-se na história diante de fatos consumados e limita-se a observá-los. Alimenta sua argúcia com as pistas deixadas pelos criminosos e as reações dos suspeitos – ou seja, ele tem, sobretudo, um raciocínio dedutivo” (CHAGAS, 1913).

A própria autora declara, no romance *O farol*, que suas personagens “só existem no interessante fenômeno psicológico que é a imaginação de um escritor de romances policiais” (JAMES, 2006). Além disso, esse romance se assemelha ao romance policial tradicional de Agatha Christie *O caso dos dez negrinhos* em muitos aspectos. A começar pelo cenário, as duas narrativas se passam em ilhas das quais nenhuma personagem sai ou entra e os donos da Ilha dos

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

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

Giulio Leoni, autor de *Os crimes do mosaico*, deixou claro aos leitores que se baseou no romance *O código Da Vinci* ao escrever sua obra. *Os crimes do mosaico* foi escrito posteriormente à obra de Dan Brown usando as mesmas táticas de investigação e assassinato que o autor inglês, no entanto, seu narrador utiliza uma construção narrativa mais simples. Pode-se dizer que as duas narrativas têm o mesmo desenlace, a mesma temática religiosa (até as condições em que o corpo da vítima foi encontrado são iguais) e que a maior diferença entre elas é o momento em que se passa a história. Giulio Leoni conseguiu obter o mesmo sucesso que Dan Brown, uma vez que seu romance teve sete edições vendidas em oito meses na Itália e foi traduzido para mais de vinte línguas, como se fosse *O código Da Vinci* italiano. Com isso, parece que os dois autores encontraram a fórmula do sucesso dos romances policiais contemporâneos ao tratarem de temas “histórico-míticos”, de “cavaleiros templários”, tendo como pano de fundo um mundo místico-exotérico, consequência, talvez, do individualismo da sociedade contemporânea. Lipovetsky (2005) afirma que a sociedade pós-moderna passa por uma nova fase do individualismo ocidental, por um processo de personalização no qual há um mínimo de constrangimento, de austeridade e coerção e um máximo de escolhas privadas, de desejo, de compreensão. À autonomia é atribuído um novo significado, já que a personalidade íntima se desenvolve livremente, aliada à legitimação do prazer, ao reconhecimento das exigências singulares. Os indivíduos pós-modernos veem-se no direito de serem absolutamente eles mesmos,

de aproveitar a vida ao máximo, vivendo o momento atual, conservando-se jovens e sem forjar um novo homem.

Luiz Alfredo Garcia-Roza, Rubem Fonseca e Frei Betto são os únicos autores brasileiros de nosso *corpus* de pesquisa – embora estejamos trabalhando com os romances policiais mais vendidos no Brasil. Garcia-Roza escreve sobre o Brasil e seus romances *Uma janela em Copacabana* e *Perseguido* se passam no Rio de Janeiro. O que ele pretende com seus enredos não é apenas escrever uma narrativa policial, mas também denunciar a corrupção na polícia do Rio de Janeiro, apontar as desigualdades sociais e econômicas do país, retratar a falta de ética de alguns médicos de hospitais públicos em relação a seus pacientes, etc.

Além de os autores, as personagens dos romances policiais contemporâneos também se diferenciam das personagens dos romances policiais tradicionais. Em geral, as contemporâneas possuem um poder aquisitivo que varia de médio a alto, possuindo casas e automóveis, e são altamente escolarizadas, a maioria com nível superior. Isso faz com que alguns dos criminosos sejam mais inteligentes, cultos e instruídos e usem essa sabedoria para realizar as performatividades criminosas – como faz a criminosa Celeste no romance *Uma janela em Copacabana*. Em muitas obras, há referências a personagens que cursaram a mesma universidade, mostrando que pertencem a um grupo intelectualmente elitizado. Os detetives ou grupos de investigação fazem uso corrente das expressões latinas *causa mortis* (motivo da morte) e *modus operandi* (modo de operação) acreditando que esses dois fatores estão relacionados à identidade do assassino, uma vez que o crime deixa marcas de seu autor, como ocorre nas obras de arte. Nos romances policiais tradicionais o leitor nem sempre conhecia o grau de escolaridade ou o nível social e econômico das personagens, pois havia poucas descrições físicas e psicológicas delas, uma vez que isso não era importante ao enredo. Já nos romances contemporâneos, essas características são explicitadas porque se relacionam à forma de realização do crime, ao comportamento dos suspeitos e à forma de investigação do detetive.

No romance policial *O enigma do quatro*, por exemplo, a narrativa se passa dentro da Universidade de Princetown e o enigma se dá em torno do estudo de um livro, o *Hypnerotomachia Poliphili*. A personagem Celeste, do romance *Uma janela em Copacabana*, falava várias línguas e por isso articulou um negócio clandestino internacional, altamente lucrativo e um plano para eliminar todos os envolvidos nele, usando a inteligência e o poder feminino da sedução para ficar com todo o dinheiro do grupo e despistar a polícia. Celeste era

dançarina em casas noturnas, mas foi “contratada” por seu amante para realizar tal ação porque ele a considerava muito inteligente e achava que ela estava perdendo tempo apenas mostrando o corpo. A nosso ver, Celeste é a personagem mais inteligente (ou mais competente) de nosso *corpus* de pesquisa. Seu poder de sedução é impressionante, já que primeiro ela seduziu seu amante e o convenceu a inseri-la no grupo, em seguida, assassinou todos os integrantes a sangue frio. Quando podia ser encontrada, seduziu o Delegado Espinosa, responsável pela investigação, e ficou livre de qualquer suspeita. Assim, ela soube usar tanto o conhecimento que tinha em várias áreas quanto diferentes armas para alcançar seus objetivos e não ser punida, podendo desfrutar de todo o dinheiro que roubou e sair vitoriosa da investigação, a qual não atingiu seu objetivo.

Outra personagem que se destaca por sua competência é Calvin Dexter, do romance *O vingador*, que vingou o assassinato da filha e foi contratado para vingar o assassinato de um voluntário da Guerra da Bósnia assassinado por Zoran Zilic, um dos sócios de Slobodan Milosevic, o maior traficante de armas da Iugoslávia. Calvin serviu o exército e cursou faculdade de direito e, por isso, tinha habilidades físicas e intelectuais que o fizeram encontrar criminosos procurados pela polícia em pouco tempo, o que lhe assegurou o epíteto de “vingador”. Outro exemplo é a personagem Jean-Baptiste Chandonne, de *Mosca-Varejeira*, que cometeu diversos crimes, mas foi preso em uma prisão de luxo no Texas, pois sua família era rica e poderosa.

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

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

Ao compararmos os enredos dos romances policiais contemporâneos mais vendidos com os enredos dos romances policiais tradicionais, notamos uma inversão na importância do fazer dos sujeitos, de modo que o crime (o assassinato de uma vítima) tem mais valor que a investigação sobre a identidade do criminoso. Prova disso é que a narrativa contemporânea enfoca muito mais o criminoso e seu fazer do que o detetive e é propícia à sua performance – adepta da “teoria da conspiração”, explicitada na seção 2.3, ao passo que a narrativa tradicional é propícia à performance do detetive, sendo esse seu enfoque. Segundo o dicionário Michaelis (2009), propício é “favoravelmente disposto [...]; que tende a favorecer ou auxiliar; vantajoso, oportuno, adequado”. Assim, nos romances policiais contemporâneos estudados nesta pesquisa, é mais difícil o criminoso ser capturado do que o contrário, mesmo quando os detetives descobrem sua identidade e sabem onde encontrá-los para puni-los. Geralmente, o sujeito que cometeu o crime já elaborou um “plano B” para quando fosse descoberto, ao passo que a polícia não cogitou a possibilidade de ele fugir, ou seja, elaborou um plano de investigação, mas não um plano de perseguição.

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

paradas de sucesso, todas as alturas se dobram, tudo desliza numa indiferença descontráida” (p. XXII).

Na sociedade contemporânea, a impunidade do crime se faz presente quando a polícia não encontra o criminoso porque o número de casos a serem resolvidos é maior que o número de profissionais para resolvê-los; ou, ainda, porque os criminosos amedrontam os policiais (como a facção criminosa PCC, por exemplo) com mais armamento, com ameaças de danos catastróficos à sociedade, com a captura de reféns, etc. Nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, os detetives demoram tanto para realizar a investigação e encontrar a identidade do criminoso que a impunidade é decorrente do fim da narrativa, ou seja, o enredo se estendeu tanto que não há sentido em iniciar uma perseguição e começar tudo outra vez. Embora essa hipótese soe irônica, ela é a mais plausível para os romances policiais contemporâneos estudados nesta pesquisa, como pode ser observado através da descrição dos enredos na quarta seção desta dissertação.

Outra diferença entre os detetives dos romances policiais contemporâneos e os detetives dos romances policiais tradicionais é a presença de mulheres desempenhando o papel do detetive e a forma como conduzem e concluem a investigação. Nos romances policiais tradicionais, a maioria dos detetives era homem: Hercule Poirot, Sherlock Holmes, Auguste Dupin, Phillip Marlowe, Philo Vance, Monsieur Lecoq, entre outros. As únicas mulheres detetives eram as personagens de Agatha Christie: a simpática e velha Miss Marple e Tuppence Beresford, que trabalhava junto com o marido Tommy Beresford. Já nos romances policiais contemporâneos mais vendidos, que compõem nosso *corpus* de pesquisa, há seis mulheres detetives, em um total de vinte e dois detetives. Preciosa Ramotswe, personagem de Alexander McCall, é quem melhor representa a incorporação das mulheres à profissão, fundando a primeira agência de mulheres detetives, que dá nome ao romance, *Agência número 1 de mulheres detetives*.

Annie Cabbot, personagem de *Brincando com fogo*, tem um papel importante no romance do qual faz parte, e, assim como Tuppence Beresford, de Agatha, trabalha ao lado do inspetor Banks, com quem ela já se envolvera amorosamente no passado. Nesse romance, nota-se o quanto a intriga amorosa entre as personagens atrapalha a ação do detetive. Isso porque, Banks descobre que o criminoso é o atual namorado de Annie, antes dela, mas evita dizer a verdade para não parecer que está enciumado. Com isso, o criminoso continua agindo e sua última vítima é, justamente, o inspetor. Banks é amarrado aos pés de uma mesa em sua casa e o criminoso põe fogo no local, deixando-o a sós. Annie, já desconfiada do namorado, vai à casa de Banks e

consegue salvá-lo. Assim, entende-se o sentido de se realizar a investigação individualmente ou de compartilhar todas as informações quando a investigação for feita em grupo, o que não aconteceu no caso deles.

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

A outra mulher detetive de nosso *corpus* de pesquisa é Dana Evans, personagem de *O código explosivo*. Ao contrário das outras, Dana não é uma detetive profissional, mas sim a repórter principal de um telejornal. Intrigada com as mortes dos membros da família Winthrop, cujas notícias foram divulgadas por ela, desconfia de assassinato e resolve encontrar o culpado. Dana se aventura em uma investigação perigosa sozinha e gasta todo seu tempo e dinheiro com isso (Dana não tinha condições financeiras favoráveis aos gastos excessivos que cometeu e havia acabado de adotar uma criança de 12 anos, aleijado de guerra, que precisava de cuidados especiais). Ela encontra a identidade do assassino, mas quase é assassinada por ele, sendo salva por seu namorado, que trabalhava no mesmo jornal e que estava ciente dos passos da investigação.

Sophie Neveu, de *O código Da Vinci*, é uma detetive profissional, uma criptografa, e neta da vítima, Jacques Saunière. Quando seu avô foi assassinado, ele deixou no local do crime um criptograma que precisava ser desvendado por ela, porque estava ligado à história de sua família. Robert Langdon também era amigo da vítima e o principal suspeito do assassinato por ter um encontro marcado com Jacques no mesmo dia e pela mensagem deixada pela vítima no local do crime: “P. S. Encontre Robert Langdon”. Sophie recebe ajuda de Langdon para desvendar o criptograma e, conseqüentemente, encontra o verdadeiro assassino de Jacques, livrando Langdon

da suspeita. Sem a ajuda dele, Sophie não teria chegado à verdade, uma vez que a emoção de ter perdido o avô sem poder se despedir dele, já que eles estavam separados há anos, era maior do que o raciocínio lógico e frio, necessário para a junção das pistas e a descoberta do assassino. No final do romance, Sophie e Langdon assumem o envolvimento amoroso que estavam tendo e marcam uma viagem romântica para que possam “namorar bastante”.

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

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

No romance *Brincando com fogo*, a policial Annie Cabbot tem como função encontrar um assassino que já eliminou duas vítimas provocando incêndios em suas residências. Ao contrário de Preciosa, Annie está lidando com assassinatos, mas conta com a ajuda de um homem, o inspetor Banks, para ajudá-la na investigação. Amélia Sachs, personagem de *O colecionador de ossos*, também encara um assassinato e tem o auxílio de toda a equipe de investigação. Na

verdade, Amélia é um dos auxiliares do detetive, portanto, tem um papel secundário na equipe, embora indispensável.

Por fim, o último romance que apresenta uma mulher no papel de detetive vem comprovar a ideia de que as mulheres não são capazes de lidar com um assassinato sem auxílio masculino, propagada nos romances policiais contemporâneos. Dana Evans, a única mulher que se aventura sozinha em busca de um assassino, realiza uma investigação muito mal sucedida. Dana é ingênua e conta a todos o que está procurando, expondo-se constantemente, e cada vez mais, ao perigo, uma vez que o criminoso acompanhava seus passos. Ao final, ela só não é assassinada porque é salva pelo namorado, como se essa fosse a única solução para consertar os erros que cometeu.

Assim, os romances policiais contemporâneos mostram uma variação da figura do detetive, agora também representado por mulheres. Nos romances policiais tradicionais também havia mulheres realizando a investigação, como a famosa Miss Marple, de Agatha Christie, provando que o detetive não precisava, necessariamente, ser um homem. Miss Marple era uma velhinha simpática e curiosa que se valia de um raciocínio metafórico, por comparação, para encontrar o criminoso e sempre era bem sucedida, além de nunca contar com o auxílio de um homem. Ao que parece, as detetives dos romances policiais tradicionais eram mais dignas e autossuficientes, pois dispensavam a ajuda de outros sujeitos. Os romances policiais contemporâneos, por sua vez, apresentam uma visão machista das mulheres detetives.

Isso mostra, mais uma vez, que os romances policiais contemporâneos apresentam características dos romances policiais tradicionais, mas que são exploradas sobre outra perspectiva.

4 A TIPOLOGIA DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL NO SÉCULO XXI

Quando Tzvetan Todorov definiu as estruturas narrativas, afirmou que “aquilo que fica para fora do molde é o específico, o original, o elemento gerador de transformações ulteriores” (TODOROV, 1970, p.11). A partir da leitura e análise dos romances policiais contemporâneos mais vendidos, pudemos constatar várias diferenças na constituição narrativa, nos atores, nas paixões, nos papéis actanciais, em relação aos romances policiais tradicionais, da década de 1970. Não podemos dizer, porém, que as obras selecionadas para nosso *corpus* de pesquisa não se enquadram no gênero policial, uma vez que “a obra literária não existe nunca fora do gênero, quer seja um gênero ‘pessoal’, ‘temporal’ ou ‘tradicional’” (idem, p.20) e já que “a norma é apenas uma abstração tirada do uso por um artifício de método” (HJELMSLEV, 1991, p.80). Segundo Fiorin (1990, p.97), “o gênero é um objeto construído por uma abstração generalizante. Os textos são objetos empíricos, representantes impuros deste ou daquele gênero. Tal texto tem tais e tais características de um gênero, mas não tem outras e, assim por diante”. Dessa forma, toda a caracterização que não corresponde à delimitação imposta pelo gênero, nos levou a concluir que os autores contemporâneos delinearam novas características que, conseqüentemente, ampliaram o gênero policial, embora não cheguem a descaracterizá-lo. Mesmo porque “é necessário sempre alterar os modelos, para que possam abranger novos fenômenos, descrevendo-os e explicando-os” (FIORIN, 1999).

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

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

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

Resta aos autores contemporâneos, portanto, investir na novidade, no presente, no que ainda não foi feito, ao invés de repetir as fórmulas e enredos clássicos dos romances policiais, que se perpetuaram por mais de dois séculos e que não mais condizem aos valores e costumes da sociedade pós-moderna. Essa afirmação pode ser completada com Fiorin (1990, p.97), segundo o qual

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

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

Os gêneros funcionam como horizonte de espera para os leitores e modelos de escrita para os autores, ou seja, constituem uma espécie de “dispositivo de sedução, porque facilita[m] o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora” (FIGUEIREDO, 2005, p.34). Eles destacam as características constitutivas da sociedade a que

pertencem, enquanto a sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem de modo mais significativo a sua ideologia. Edgar Allan Poe classificava suas narrativas destacando a importância do raciocínio no desenvolvimento da trama, mas elas também prefiguram o gênero de horror, pertencendo ao “grotesco”. Consequentemente, como foi dito na introdução desta dissertação, Edgar Allan Poe conseguia horrorizar o leitor sem detalhar a violência; mesmo porque, os crimes, em suas narrativas e nos romances que delas derivaram (tradicionais), eram realizados com o objetivo principal de eliminar o sujeito do meio social em que vivia, sem causar sofrimento à vítima e sem espetacularizar a morte.

O romance policial tradicional

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

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

Nos romances policiais contemporâneos não só o número de assassinatos é maior, como também a morte se apresenta como espetáculo. Na sociedade pós-moderna o processo de personalização endurece as condutas criminosas dos marginalizados, favorece o surgimento de ações bárbaras, estimula a escalada ao extremo no uso da violência. Por isso, os crimes cometidos nos romances policiais contemporâneos abusam da violência, chamada por Lipovetsky (2005) de criminalidade *hard*, porque decorrente da desproporção entre risco e lucro, entre uma finalidade insignificante e meios extremos, sem projeto, sem ambição, sem imaginação. O crime *hard*, comum nos romances policiais contemporâneos, é cometido à luz do dia, no centro da cidade, sem preocupação extrema em manter o anonimato, com uma explicitação total. Por isso, nota-se que os criminosos dos romances contemporâneos conseguem manter o segredo acerca de sua identidade, mesmo quando realizam seus crimes em locais públicos, durante o dia, com armas próprias. O efeito *hard* implica uma violência sem planejamento, sem vontade firme, enfim, uma

escalada instantânea até o extremo. A violência entra no ciclo de reabsorção de conteúdos e perde sua substância em uma culminância hiper-realista sem programa e sem ilusão, *hard*, desencantada.

Nesse contexto, os romances policiais contemporâneos apresentam crianças, mulheres e idosos como vítimas de criminosos violentos. Nos romances policiais tradicionais isso não acontecia, de modo que as vítimas tinham condições físicas de se defenderem, mas não o faziam porque não tinham a oportunidade e porque isso não era cabível ao enredo. O exemplo mais significativo da manifestação da criminalidade *hard* é o romance policial contemporâneo *O colecionador de ossos*, no qual o criminoso sequestrou um velho, uma criança e uma mulher e lhes deu o mesmo tratamento dado às outras vítimas. O velho foi amarrado embaixo de um píer, quando a maré estava para subir; a mulher teve a pele arrancada de partes do corpo e foi amarrada em um porão onde vazava gás; a criança foi abandonada também em um porão junto com cachorros famintos. Além disso, a mulher e a criança eram mãe e filha e o criminoso fez questão de separá-las para que a relação entre elas não atrapalhasse sua performance. Outro exemplo é o romance *Gone, baby, gone* no qual a garota Amanda foi sequestrada pelo próprio tio para livrá-la dos maus tratos recebidos da mãe. Durante todo o enredo, porém, o leitor e as outras personagens imaginam que Amanda foi sequestrada por um traficante extremamente perigoso, que queria 200 mil dólares por seu resgate. Assim, só ao final do romance descobre-se que o sequestro visava o bem da garota e não envolvia nenhum criminoso, de modo que a construção da criminalidade *hard* também se manifesta nesse romance.

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

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

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

Os romances contemporâneos carregam tipos de manifestação discursiva, com motivos científicos, religiosos, místicos, que movimentam a narrativa no lugar dos tradicionais assassinatos de motivos e criminosos previsíveis – como será discutido nas próximas subseções desta última seção. No romance policial contemporâneo tudo parece novo, diferente, ousado, assim como a sociedade moderna, de modo que não é um único crime que desenrola a narrativa, mas sim algum acontecimento que movimenta as personagens, seja ele um segredo a ser descoberto, um código secreto, etc.

Outra característica inovadora dos romances policiais contemporâneos é a sua extensão. Em média, eles têm mais de 350 páginas – alguns chegam a 670 – porque abordam questões paralelas à tríade vítima, assassino, detetive, como os sentimentos das personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, etc.

Assim, o romance policial deve ser lido de uma única vez – ou no máximo com poucas pausas, para que o leitor não perca o “fio da meada” e entenda as relações da “teia” que compõe todo o mistério ao redor do crime. No romance *O vingador*, por exemplo, em que a vítima prestava serviços aos sobreviventes da Guerra da Bósnia e um dos assassinos tinha participado da Guerra do Vietnã, há muitas descrições de momentos da guerra, dos amigos conquistados durante ela, das fases da vida das personagens, enfim, relatos subjetivos e pessoais que em nada modificam o mistério central. Além disso, em quase todos os romances contemporâneos mais vendidos são narrados os laços afetivos entre as personagens, sejam em relações familiares, entre pessoas de sexo oposto, entre amigos, etc.

Dessa forma, notamos, logo no início da pesquisa, um distanciamento considerável entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos. O romance policial teve uma origem nobre, a partir do poeta, contista e ensaísta Edgar Allan Poe, mas também engloba autores de romances policiais tradicionais que escrevem uma “literatura de entretenimento”.

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

A qualidade que estamos enfatizando, porém, não diz respeito apenas ao aspecto literário, mas sim aos temas abordados, ao comportamento das personagens, às incoerências internas e externas das narrativas, enfim, à despreocupação dos autores com o que escrevem, como se escrever romance policial pudesse ser feito de qualquer maneira, desde que haja um crime e uma investigação a ser realizada. A caracterização que faremos dos romances policiais contemporâneos na próxima seção irá exemplificar essa situação.

4.1 Caracterização dos romances policiais contemporâneos

A partir da leitura e análise dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, que compõem nosso *corpus* de pesquisa, elencamos algumas características que se repetiram em um número considerável de obras e que contribuíram para uma ampliação e uma nova configuração do gênero. O quadro 4, portanto, apresenta na vertical as características destacadas (conforme a legenda) e na horizontal os romances que apresentaram tais características.

ROMANCE	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
<i>O colecionador de ossos</i>	X	X	X	X	X	X			X		X		X
<i>Hotel Brasil</i>	X	X	X		X		X	X	X	X			
<i>Código explosivo</i>	X	X	X	X				X					
<i>O céu está caindo</i>	X	X	X	X			X	X			X		
<i>Uma janela em Copacabana</i>	X	X	X	X	X	X	X	X	X				X
<i>Morte no seminário</i>		X	X	X	X	X	X		X	X			
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	X	X	X					X		X			
<i>O código Da Vinci</i>	X			X	X	X					X	X	X
<i>O vingador</i>	X		X	X	X						X		
<i>Perseguido</i>	X	X	X	X	X	X							
<i>O enigma de Sally</i>	X					X	X			X			
<i>O enigma do quatro</i>	X	X		X	X	X	X					X	
<i>Os crimes do mosaico</i>		X	X		X			X				X	
<i>A rosa de Alexandria</i>	X	X	X				X				X		
<i>Gone, baby, gone</i>	X	X	X	X	X	X							X
<i>Mandrake, a bíblia e a bengala</i>	X	X	X	X	X		X	X	X				
<i>Mosca-Varejeira</i>	X	X	X	X		X			X		X		
<i>O farol</i>	X	X		X	X	X	X		X	X			
<i>O último templário</i>	X			X		X	X	X				X	
<i>Brincando com fogo</i>	X	X	X	X	X	X		X					
<i>Milênio</i>		X	X		X		X			X			
<i>O homem dos círculos azuis</i>	X	X		X			X						

Quadro 4 – As características dos romances policiais contemporâneos

Fonte: Elaboração própria

LEGENDA

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

Nesse quadro não estabelecemos uma hierarquia de importância entre as características, portanto, aparecem na legenda obedecendo à ordem decrescente do número de romances policiais contemporâneos nos quais elas se manifestam. Entretanto, isso não significa que todas elas tenham a mesma importância enquanto caracterizadoras das obras contemporâneas.

Em princípio, procuramos agrupar os romances policiais que tivessem as mesmas características do quadro 4 em grupos temáticos, os quais serão apresentados a seguir. No entanto, notamos que algumas das características não eram suficientes para definir os grupos, ao passo que outras se manifestavam em tantas obras que também não serviriam para delimitar um grupo, como é o caso das características A, B, C, D, E, F e G, que se manifestaram em mais de doze romances policiais.

Sendo assim, optamos pela divisão em três grandes categorias temáticas, de acordo com a ênfase dada ao percurso narrado e às características que mais se repetiram em cada um deles. Os romances policiais foram divididos, portanto, em: **(1) misticismo e religiosidade**, romances policiais que têm como nó um enigma místico ou religioso a ser desvendado; **(2) temáticas sociais**, romances policiais que se prendem a outros aspectos da narrativa além do crime, abordando temas da sociedade atual, como a corrupção, a violência, a disputa pelo poder econômico ou hierárquico; **(3) thrillers**, romances policiais de suspense que suscitam terror e medo nos leitores. Apenas um dos romances policiais contemporâneos, qual seja *O homem dos círculos azuis*, não se enquadrou em nenhum dos grupos, de modo que será mantido isoladamente nessa dissertação.

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

Quando Augustin percebeu que Mathilde havia parado de segui-lo, colocou dentro do círculo outra vítima: Madeleine Châtelain. Com isso, o detetive Adamsberg, do quinto *arrondissement* parisiense, precisou aprimorar a investigação e encontrar o assassino, já que a brincadeira tinha passado dos limites. Alguns dias depois, um homem foi assassinado e colocado

em um dos círculos e na outra semana foi a vez de Delphine Le Nermord, ex-esposa de Augustin. Dessa vez, havia um caderno de endereço na bolsa da vítima e uma fotografia dela com um homem, o amante. Adamsberg entrou em contato com o marido da vítima, Augustin, que negou ter cometido os crimes, mas assumiu a autoria dos círculos. Após a investigação, Adamsberg descobriu que Augustin era o assassino e prendeu-o por ter assassinado a esposa e as outras vítimas. Com a morte da esposa, ele conseguiria receber a herança deixada por ela; com a morte das outras vítimas, ele conseguiria disfarçar o assassinato principal.

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

O criminoso, por sua vez, é um sujeito normal que resolveu assassinar a mulher para receber sua herança. Ele organizou um plano de ação para não ser descoberto e agiu de acordo com o que tinha programado. Como nos romances policiais tradicionais, o leitor acompanha o percurso do detetive, primeiramente, e só quando esse sujeito conclui a investigação é que ele passa a conhecer o percurso do criminoso. Adamsberg era o detetive principal e contava com o apoio de outros policiais, entre eles seu companheiro Danglard, tão leal quanto Watson a Sherlock Holmes. Assim, esse romance se destaca entre os outros de nosso *corpus* de pesquisa por manter-se fiel ao modelo original.

As categorias temáticas em que foram enquadrados os outros vinte e um romances policiais serão exploradas separadamente nas próximas subseções. Faremos um breve resumo de cada um dos enredos destacando a identidade do detetive e a do criminoso; o modo de agir deles, ou seja, os métodos utilizados tanto pelo criminoso quanto pelo detetive; e a punição recebida pelo criminoso ou a ausência dela.

Na maioria dos romances policiais contemporâneos os crimes são cometidos em função de motivos coletivos e não mais de motivos individuais, principalmente no primeiro grupo, o do misticismo e da religiosidade. Esses motivos coletivos podem ser religiosos, profissionais, sociais, etc, conforme a temática do enredo. Isso está de acordo com a ideia de que os valores

individuais não têm, ou pelo menos não deveriam ter, espaço nos romances policiais, nos quais o detetive trabalha em função do restabelecimento da ordem social, ou seja, ele luta pelos valores da coletividade, impedindo o criminoso de vencer, porque age de forma egoísta. Na divisão apresentada a seguir, o grupo ao qual o romance policial pertence está de acordo com sua temática.

Antes de entrarmos no detalhamento de cada um desses grupos temáticos, faremos uma breve análise da relação entre as características do quadro 4 – de A a M – e os romances policiais contemporâneos, explicitando a importância que atribuímos a cada uma delas.

A característica A, “envolvimento amoroso entre as personagens”, se manifesta em quase todos os romances policiais de nosso *corpus* de pesquisa (19). Embora não constitua uma marca exclusiva da literatura contemporânea, ela é inovadora aos romances policiais, que não admitiam essa situação.

É importante explicar, desde já, que só levamos em conta essa característica nos romances em que o envolvimento amoroso inclui o detetive ou o criminoso e alguma outra personagem da história, porém, a história de amor não representa a temática da obra. Mesmo porque, o mote de qualquer narrativa policial é sempre um enigma e não um romance, o qual poderia atrapalhar a resolução do enigma.

Ao estudarmos as vinte regras de Van Dine para uma “boa escritura do romance policial” na primeira seção desta dissertação⁶, vimos que “o verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual”. Isso significa que o amor, sendo uma paixão complexa, não deve se manifestar no sujeito detetive ou no sujeito criminoso, enquanto realizam a investigação e o crime, para não prejudicar a ação lógica desses dois sujeitos. Dominados por esse sentimento, o detetive ou o criminoso podem ser influenciados para agir ou tomar decisões, quando na verdade deveriam obedecer a uma ordem racional de ação.

Na prática, o detetive deve se ausentar mais desse sentimento do que o criminoso, pois, uma vez envolvido amorosamente com qualquer personagem da trama, ele não conseguirá manter um raciocínio lógico que o leve à descoberta da identidade do assassino, já que estará dominado por uma paixão. Além disso, o amor pode se dar por algum dos suspeitos, que pode vir a ser descoberto como culpado pelo crime. O criminoso, por sua vez, também não pode realizar suas

⁶ “1 A configuração dos romances policiais tradicionais”, páginas 32-34.

ações em função do sentimento que tem por determinada personagem. Sendo o amor uma paixão complexa, as paixões simples que a compõem iriam provocar outros crimes. Na realidade, o romance policial é composto por um único crime, de motivo justificável e plausível, e os demais crimes cometidos em decorrência dele são realizados em virtude do passo a passo da investigação. Não seria cabível ao romance policial, por exemplo, um criminoso que ama sua esposa e resolve assassinar todos os homens que a cobiçam por ciúme.

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

A segunda característica de nosso quadro, qual seja “cenas explícitas ou suscitadas de sexo” (B), relaciona-se diretamente à característica A. Nota-se, a partir do quadro, que apenas os romances *Morte no seminário*, *Os crimes do mosaico* e *Milênio* apresentam a característica B, mas não a A, ou seja, nessas três obras são descritas cenas de sexo entre as personagens sem que haja uma relação amorosa entre elas⁷.

⁷ No romance *O código Da Vinci* há a descrição de um rito religioso que se assemelha a uma orgia. Esse ritual foi realizado por Jacques Suanière e visto por Sophie Neveu, sua neta, quando ainda era criança. Por tratar-se de uma cerimônia religiosa, não consideramos tal cena como de sexo explícito.

Do mesmo modo, a característica C, “formas de violência”, é mais explicitada no romance policial contemporâneo do que vinha sendo nos romances policiais tradicionais. Vale lembrar que estamos comparando obras pertencentes ao mesmo tipo textual (narrativas policiais) e não obras da literatura de modo geral. Além disso, a violência explorada nas obras de nosso *corpus* é desproposita e aleatória, ou seja, não decorre de uma provocação, não tem fundamento – como já foi dito no início desta seção.

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

Na segunda seção desta dissertação, quando discutimos a influência da sociedade moderna nos romances policiais contemporâneos, apresentamos outros recursos tecnológicos modernos, alguns estabelecimentos e marcas comerciais contemporâneas e demais aspectos decorrentes da tecnologia.

A característica F, “equipe ou dupla de investigação”, também é inovadora para o romance policial. O detetive do romance policial tradicional realizava sua performance sozinho, já que era o único sujeito do enredo capaz de encontrar a identidade do criminoso e porque tinha uma inteligência extraordinária, que o capacitava a seguir um raciocínio lógico. Na primeira seção desta dissertação, falamos sobre os auxiliares do saber ou pseudodetetives, ou seja, os sujeitos que auxiliavam os detetives a realizar a investigação. Esses, porém, não detinham as mesmas informações que o detetive e não possuíam inteligência necessária para relacionar os fatos, portanto, eles jamais conseguiam encontrar o criminoso.

Por sua vez, nas equipes de investigação dos romances policiais contemporâneos – como já foi explicado na terceira seção desta dissertação, quando caracterizamos os detetives

contemporâneos – todos os integrantes têm capacidade de encontrar o criminoso, mas resolvem se unir para acelerar esse processo. Assim, não há disputa de poder ou de inteligência entre eles, de modo que cada um realiza uma parte da investigação.

Como pudemos observar no quadro 4, as equipes ou duplas de investigação aparecem em doze romances policiais contemporâneos, o que corresponde a 55% do *corpus*. Essa é uma das características, entre as apresentadas, que caracteriza o romance policial contemporâneo de forma decisiva, por predominar em um número considerável de obras e por não ter sido explorada nos romances policiais tradicionais.

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

Essa característica pode ser decorrente da aproximação entre os romances policiais contemporâneos (ou a narrativa contemporânea, de modo geral) e as novelas televisivas, como já dissemos na seção 2.3 desta dissertação.

Na seção 2.1 desta dissertação, falamos sobre a intertextualidade recorrente nos romances policiais contemporâneos. As características E e J apresentam, respectivamente, os romances que fazem referências a outros autores de romances policiais e os romances que citam, de forma direta ou indireta, a “dama do crime”, Agatha Christie. Optamos por diferenciar as “referências a Agatha Christie” das “referências a outros autores” já que os demais autores citados não são, exclusivamente, autores de romances policiais, como Jane Austen, Virgínia Woolf, Thomas Stearns Eliot, etc.

Com isso, os romances policiais contemporâneos que citam narrativas policiais demonstram que seus autores foram leitores de outros textos desse tipo, o que implica certa preocupação com a maneira de se escrever um romance policial. Aqueles que se espelharam em

Agatha Christie aproximam-se mais do modelo de romance policial tradicional e os demais se identificam com autores contemporâneos.

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

Na maioria dos romances em que o criminoso não foi punido, foi encontrado, mas conseguiu fugir antes de ser preso ou o detetive não quis persegui-lo, enfim, os motivos são variados e muitos deles foram apresentados na seção 3, quando falamos sobre a impunidade nos romances policiais contemporâneos.

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

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

A característica K, “narrativas paralelas”, apesar de aparecer em poucos romances policiais contemporâneos (6) é totalmente inovadora e singular nesse tipo de texto. Nos romances policiais tradicionais, o detetive realizava seu percurso narrativo paralelamente ao criminoso e eles só se cruzavam no último programa narrativo, a sanção, no qual o detetive descobria a identidade do criminoso e o sancionava negativamente. Dessa forma, o leitor só ficava sabendo

como o criminoso tinha agido após o detetive relatar às demais personagens o percurso do criminoso.

Já nos romances policiais contemporâneos estudados, os percursos narrativos do detetive e do criminoso são explicitados ao leitor simultaneamente; nos romances do tipo *thriller*, quais sejam *O colecionador de ossos*, *Mosca-Varejeira* e *O vingador*, esses percursos são realizados simultaneamente de modo que o detetive sabe que o criminoso está agindo e o criminoso sabe que o detetive está perseguindo-o. Muitas vezes o criminoso modifica seu rumo para despistar o detetive ou ameaça um dos integrantes da equipe de investigação a fim de amedrontar os demais. Em outros dois romances que apresentam essa característica, *A rosa de Alexandria* e *O céu está caindo*, somente o criminoso sabe que está sendo procurado, ao passo que o detetive não consegue acompanhar sua performance, ou seja, para o detetive não se trata de uma perseguição, mas sim de uma investigação; para o criminoso, porém, trata-se de uma fuga. No romance *O código Da Vinci*, porém, o criminoso é apresentado ao leitor, pelo narrador, desde o segundo capítulo, o qual descreve o início da fuga desse sujeito. A partir de um criptograma deixado pela vítima, a dupla que realiza a investigação busca desvendar esse enigma e não se preocupa com a identidade do assassino. Este, por sua vez, também está em busca do mesmo segredo religioso e persegue a dupla à distância, acompanhando a investigação.

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

A última característica (M) apresenta os romances policiais contemporâneos que foram adaptados ao cinema ou por meio de uma reprodução fiel do romance ou por meio de uma relação interdiscursiva. Essa é a característica menos importante de nosso quadro, em virtude do pequeno número de romances policiais que a manifestam, mas também é mais comum nas obras contemporâneas do que nos romances policiais tradicionais. Dentre os quatro romances policiais contemporâneos que apresentam a característica M, *O colecionador de ossos* e *O código Da Vinci* foram transformados em filmes, que levaram o mesmo nome do romance e que contribuíram para aumentar a venda dos livros. O romance policial *Gone, baby, gone* inspirou o

filme *Medo da verdade*, de Ben Affleck, lançado um ano após o romance figurar na lista dos mais vendidos. Enfim, o romance policial *Uma janela em Copacabana* apresenta uma relação interdiscursiva com dois filmes: *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, o qual foi lançado em 1954, anos antes do romance, e que apresenta uma proximidade com uma das micronarrativas do enredo; e *Tropa de elite*, do brasileiro José Padilha, que tem a mesma temática do romance: a denúncia de corrupção na polícia brasileira.

Assim, pudemos verificar que as características que compõem os romances policiais contemporâneos estão relacionadas tanto a aspectos da contemporaneidade quanto a explicações desse tipo de texto, ou seja, modificações efetivas no gênero policial. Dessa forma, fica difícil separar as características típicas da contemporaneidade daquelas que inovaram a narrativa policial, mesmo porque nenhuma delas obteve unanimidade no *corpus*. De um lado, a exploração da tecnologia, o sexo explícito, o homossexualismo, as diferentes formas de violência, a impunidade do crime e o enigma religioso como núcleo do enredo são temáticas recorrentes na sociedade (e na literatura) contemporânea, portanto, não poderiam ter se manifestado nos romances policiais tradicionais. De outro, a história de amor entre as personagens, as equipes de investigação, as narrativas paralelas, a intertextualidade e a transformação de romances em filmes não são temas contemporâneos, mas não foram explorados nas obras tradicionais.

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

4.2 O distanciamento dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais

Como foi dito na introdução desta dissertação, os gêneros discursivos são compostos por três níveis: o temático, o estrutural e o estilístico (BAKHTIN, 1997). Ao compararmos obras pertencentes ao mesmo gênero literário, a narrativa policial, localizadas em épocas distintas (década de 1970 e o período de 2000 a 2007), notamos que, de modo geral, apenas o nível estrutural se manteve intacto. A estrutura do romance policial, que compreende um assassinato e

uma investigação decorrente dele, manifesta-se em praticamente todas as obras contemporâneas, porém, os outros dois níveis, o temático e o estilístico sofreram alterações.

Uma das maneiras que encontramos para explicitar o distanciamento gradual dos romances policiais contemporâneos em relação aos romances policiais tradicionais e, conseqüentemente, ao modelo proposto por Edgar Allan Poe foi o agrupamento dessas obras em categorias temáticas – como será desenvolvido nas subseções a seguir – diferenciando obras contemporâneas que se distanciaram mais ou menos do padrão.

Na primeira categoria temática, a qual intitulamos “misticismo e religiosidade”, o distanciamento em relação aos romances tradicionais é muito grande e notável, além de ser uniforme nos quatro romances do grupo. Em uma primeira leitura, podemos pensar que tais obras não constituem romances policiais, já que carregam pouquíssimas características desse tipo de texto⁸. No entanto, essas obras – e todas as outras do *corpus* – mantêm o núcleo do romance policial, qual seja um crime e uma investigação decorrente dele, mas nestas os elementos religiosos e místicos do enredo ganham mais espaço do que a própria investigação. Assim, a investigação realizada no enredo, que deveria buscar a identidade do criminoso, acaba servindo para desvendar algum segredo religioso que foi suscitado a partir do crime central.

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

As três obras de Phyllis D. James, quais sejam *Morte no seminário*, *O enigma de Sally* e *O farol*, se aproximam, e muito, dos romances policiais tradicionais de Agatha Christie. A própria autora contemporânea afirma ser leitora de Agatha e utiliza, inclusive, nomes de personagens da autora tradicional. No entanto, a diferença entre elas é que James reveste sutilmente a investigação e o crime com fortes críticas sociais. Por exemplo, *O enigma de Sally*, obra de estreia da autora, “inclui uma história social sobre o preconceito e as diferenças sociais na sociedade britânica do início dos anos 60” (GIRON, 2005, p.109), mas aparenta ser a simples história do assassinato de uma criada. Embora Agatha Christie também mantivesse traços de

⁸ Isso nos motivou a ampliar o estudo desses romances policiais em um projeto de doutorado, aprovado no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCL Araraquara em novembro de 2009.

crítica social em seus romances, essa não era sua principal preocupação, de modo que o desenlace do crime e da investigação ganhava muito mais espaço no enredo do que outras questões paralelas.

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

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

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

Já no romance de Rubem Fonseca, a grande particularidade é que o detetive, ou melhor, o sujeito que realiza a investigação não é um detetive, mas sim um advogado. Além disso, como também ocorre no romance desse mesmo grupo *Agência número 1 de mulheres detetives*, não há um crime central no enredo, mas sim diversos casos paralelos e desconexos, incluindo roubos,

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

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

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

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

4.2.1 Misticismo e religiosidade

No primeiro grupo dos romances policiais contemporâneos, **(1) misticismo e religiosidade**, o crime é apenas um motivo para que a investigação sobre algum mistério religioso ou místico seja realizada ou, ainda, é consequência da descoberta desse mistério. Fazem parte desse grupo quatro romances policiais de nosso *corpus*, quais sejam *O código Da Vinci*; *Os crimes do mosaico*; *O enigma do quatro*; *O último templário*. Nos romances desse grupo, o segredo que prevalece na narrativa não é apenas acerca da identidade do criminoso, mas também, e principalmente, sobre alguma informação religiosa decisiva para a vida das outras personagens, para a descoberta de uma nova terra, para a busca de um tesouro ou a história de um grupo contrário à igreja cristã, respectivamente. Todos eles apresentam como mote do enredo um

misticismo que se dá por conta da doutrina religiosa que governa a vida das personagens e, portanto, a narrativa e que serve de causa ou é consequência do crime.

O romance *O código Da Vinci*, de Dan Brown, conhecido em quase todo o mundo e consagrado como o livro mais vendido em 2004 é o exemplo mais típico e mais famoso desse grupo. Nele, o assassinato de Jacques Saunière, um estudioso que apreciava e conhecia a fundo a obra de Leonardo Da Vinci, foi realizado dentro do Museu do Louvre para que o segredo protegido pela sociedade secreta a qual ele pertencia, o Priorado de Sião, fosse enterrado junto com seus quatro guardiões, entre eles, Jacques Saunière.

A polícia francesa acusou Robert Langdon, um professor universitário amigo de Jacques, do assassinato em virtude de um encontro marcado por eles na noite do crime e de uma mensagem deixada pela vítima no local do crime, a qual dizia “P. S. Encontre Robert Langdon”. Sophie Neveu, detetive profissional e neta da vítima, acreditando que Langdon não era o culpado, ajudou-o a fugir da polícia, em troca de informações sobre seu avô, de quem ela estava afastada há dez anos. Ao longo da investigação, eles estudaram outros mistérios relacionados à vítima e ao Priorado de Sião e a descoberta da identidade do criminoso surgiu como consequência das buscas que vinham sendo realizadas. Enfim, Sophie e Langdon descobriram que ela pertencia à linhagem de Jesus Cristo e Maria Madalena, ou seja, era descendente de uma das poucas famílias merovíngias sobreviventes, e que o Santo Graal ainda estava enterrado, como um tesouro.

O romance *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni – como já foi dito na subseção 2.1 desta dissertação – assemelha-se em muitos aspectos ao antecessor *O código Da Vinci*, com a diferença que seus membros pertencem ao grupo Terceiro Céu e não ao Priorado de Sião, como na obra de Dan Brown, e que a história se passa no século XIII, no ano 1300. Nesse romance, o grande segredo do enredo é a descoberta de uma nova babilônia e dos mapas que levavam a ela. Ambrogio Giotto, o mosaicista mais famoso e competente de Florença, foi assassinado por Veniero Marin porque queria retratar uma nova terra descoberta pela igreja através de uma pintura, mas que deveria ser ocultada; Teofilo Sproviere, o boticário, morreu porque tinha os mapas que levavam à nova terra e sabia do segredo de Veniero, que estava acompanhado da rica herdeira de um rei – a dançarina Antilia – com quem pretendia explorar a nova babilônia. Dante Alighieri, o prior da cidade, foi encarregado de encontrar o assassino para que a paz fosse instaurada novamente na cidade. Quando descobriu, porém, que a causa dos assassinatos era a descoberta de uma nova terra, recebeu os mapas de Veniero em troca de seu silêncio. Com isso, o

assassino fugiu da cidade com Antilia e Dante foi recompensado pelo criminoso por ter encoberto seus crimes. Em compensação, os criminosos foram punidos por um incêndio – acidental ou proposital – no navio em que fugiam.

Nesse romance, o detetive estava mais interessado em compartilhar as informações sobre a nova terra, do que revelar a identidade do criminoso e puni-lo. Dessa forma, pode-se inferir que a exploração da “nova babilônia” era mais importante do que a morte dos integrantes do grupo religioso ao qual as personagens da narrativa pertenciam, o Terceiro Céu, por isso o detetive não puniu o criminoso após este ter lhe entregue as informações que queria.

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

Nesse romance, tudo ocorre em torno do misterioso livro *Hypnerotomachia Poliphili* e a disputa pelas descobertas relacionadas a ele é tão acirrada que leva ao assassinato. Como nenhum dos que estudavam a obra conseguiu chegar a um veredicto, o leitor não fica sabendo qual era o grande mistério que esse romance encobria. No entanto, Paul Harris sugere ter descoberto uma cripta secreta, que deveria ser explorada e que, provavelmente, tinha um tesouro secreto. Como o corpo de Paul não foi encontrado após o incêndio, o leitor não sabe – porque assim quis o narrador – se ele continua vivo ou não.

O romance policial contemporâneo *O último templário*, de Raymond Khoury, tem como tema a disputa de poder e de ideologias entre a Igreja e a “Ordem dos Templários”, que tentava revelar um segredo da Igreja. A história tem início com o ataque de quatro homens, montados a cavalo, ao Museu Metropolitano de Arte, no qual eles atiraram aleatoriamente nos visitantes, deceparam um dos guardas e roubaram um codificador do século XVI, e outros objetos antigos, com o qual iriam decodificar um mapa que os levaria ao tesouro enterrado pelos Templários há

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

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

Nesses romances do primeiro grupo observamos que tanto o crime não é o mais importante do enredo, que os criminosos não são punidos por um destinador-julgador, embora tenham tido sua identidade descoberta e o detetive saiba onde encontrá-los. Nas quatro obras, quem realizou a investigação estava tão intrigado com o segredo religioso ou místico que pretendia descobrir, decorrente do crime, que o fato de haver um criminoso e, no mínimo, uma vítima assassinada tornou-se secundário; ou então, o crime tinha sido cometido apenas para despertar a atenção de alguém, para desencadear uma investigação sobre outro segredo, que não a identidade do criminoso. Das características apresentadas no quadro anterior, a que marca e, portanto, se repete nos romances desse grupo é o enigma como núcleo do enredo, que se manifesta em um código a ser descoberto, uma frase secreta ou sequência numérica que precisam ser lidas, etc.

Um romance que, no contexto desta pesquisa, poderia ser encaixado nesse grupo – misticismo e religiosidade – é o famoso *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, lançado em 1980. No prefácio da obra, o narrador explica que “o livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV” (ECO, 1983, p.11). Esse romance policial, embora nem sempre tenha sido classificado como tal, também se tornou um *best-seller*, ocupando o primeiro lugar na lista dos livros mais vendidos no Brasil em 1984 (CORTINA, 2006), e foi reproduzido no cinema em 1986, o que contribuiu ainda

mais para a divulgação da história. Nesse romance frei Guilherme (William) de Baskerville é manipulado, pelo abade Abbone, após acontecer “uma coisa nesta abadia, que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir” (ECO, 1983, p.45). Assim como Auguste Dupin e Sherlock Holmes⁹, Guilherme de Baskerville é dotado de capacidades extraordinárias e é escolhido por ser o único do enredo que pode encontrar o assassino.

A primeira vítima de uma série misteriosa de crimes é o monge Adelmo de Otranto. Ao longo da investigação, Guilherme descobre que todo o conteúdo da biblioteca do mosteiro era precioso, secreto e, portanto, protegido pela Igreja cristã da Idade Média, que não consentia com sua divulgação. Com a morte de mais quatro monges, a missão do detetive Guilherme passa a ser encontrar a identidade do assassino, e, ao mesmo tempo, encontrar um livro proibido, que vinha sendo lido pelas vítimas – como demonstrava a mancha preta nas mãos dos cadáveres. Umberto Eco faz uma paródia de sua própria obra, atribuída (no enredo) a Aristóteles, que não seria aceita pela Igreja por tratar de questões proibidas por ela.

O narrador desse romance policial é Adso de Melk, escrivão e discípulo de Guilherme, que deixa um manuscrito contando a história, para que seja utilizado em investigações futuras. Ao final do romance, ele mesmo afirma que a narrativa ainda possui muitos enigmas a serem desvendados uma vez que “nem todas as verdades são para todos os ouvidos” (ECO, 1983, p.54). Adso fala diretamente com seu leitor, o qual chama de “paciente”, “curioso”, mostrando que seu relato foi escrito com o principal intuito de divulgar as descobertas feitas por ele e Guilherme sobre uma abadia medieval, da qual ele não dá referências espaciais claras.

A relação entre o romance *O nome da rosa* e os romances policiais contemporâneos desse primeiro grupo é o tema místico e religioso que serve de pano de fundo ao enredo. Tudo o que ocorre na obra de Umberto Eco gira em torno da biblioteca da abadia, que detinha o maior tesouro da igreja cristã. Esse conhecimento não podia ser compartilhado e por isso aqueles que tentaram acessá-lo foram assassinados. O criminoso envenenou os livros proibidos e aqueles que os leram foram punidos com a morte, instaurando-se um contrato do tipo “se for curioso, morrerá”. Como o veneno tinha sido distribuído em pequenas doses, as vítimas eram envenenadas à medida que liam, ou seja, as que foram mais audaciosas e leram mais páginas,

⁹ Sherlock Holmes é referido indiretamente pelo nome de Guilherme de Baskerville, que faz referência ao romance *O Cão dos Baskerville*, no qual Holmes é o protagonista.

morreram mais rapidamente. Dessa forma, o criminoso não precisava presenciar a morte de suas vítimas, o que dificultou ainda mais a ação do detetive, já que não havia um local do crime (onde o criminoso estivesse presente) nem testemunhas. Para chegar à resolução do enigma, Guilherme partiu das causas da morte e, paralelamente, dos possíveis envolvidos com ela, que eram muitos. Ele desconfiou de envenenamento ao constatar que todas as vítimas tinham as pontas dos dedos pretas.

Uma vez que *O nome da rosa* foi escrito anteriormente aos romances policiais contemporâneos desse primeiro grupo, pode-se inferir que os autores contemporâneos inspiraram-se nessa obra – e nas obras posteriores – para elaborar seus enredos, como se a obra de Umberto Eco fosse um dos motes para a criação dos romances policiais de cunho místico e religioso. Embora não possamos afirmar, com certeza, que esse foi o primeiro romance policial a tratar dessa temática, pode-se sugerir que ele influenciou os autores contemporâneos devido ao sucesso alcançado¹⁰. A obra de Umberto Eco não só apresenta as características dos romances policiais tradicionais como também já incorpora, no século XX, o místico e o religioso na narrativa policial.

4.2.2 Temáticas sociais

Nos romances policiais contemporâneos do tipo (2), o crime não é a questão mais importante do enredo e, portanto, perde espaço para o desenvolvimento de temáticas sociais, tais como a corrupção na polícia do Rio de Janeiro (Brasil), a disputa de poder em empresas de grande porte, a falta de ética de alguns médicos do Sistema Único de Saúde, a hipocrisia de uma instituição religiosa falida, a impunidade dos funcionários de altos cargos públicos, o desprestígio da profissão detetive etc. Além disso, as características mais marcantes desse grupo são as cenas de sexo e as formas de violência, representadas por aborto, drogas, estupro, sequestro, suborno, prostituição, etc. Fazem parte do grupo (2) onze romances policiais contemporâneos, quais sejam *Uma janela em Copacabana*; *Perseguido*; *O céu está caindo*; *Hotel Brasil*; *Morte no seminário*;

¹⁰ Iremos aprofundar o estudo dos romances policiais da temática “Misticismo e religiosidade” no trabalho de doutorado já citado, que será desenvolvido a partir de março de 2010.

O enigma de Sally; O farol; A rosa de Alexandria; Mandrake, a bíblia e a bengala; Agência número 1 de mulheres detetives; Milênio.

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

Embora esse romance tenha um criminoso realizando seu fazer e um detetive manipulado a partir da performance criminosa, as questões paralelas ao crime ocupam a maior parte do enredo, mostrando muito mais a ação dos policiais corruptos nas delegacias de polícia do que a ação do delegado Espinosa na busca pela identidade do criminoso. Ao fim da história, Espinosa faz uma conclusão sobre sua profissão, que reflete o que os leitores também devem ter pensado: a honestidade não é bem vinda na polícia do Rio de Janeiro e os policiais honestos sofrem para conseguir praticá-la. Ou seja, é a corrupção que governa a delegacia e os policiais corruptos são cúmplices uns dos outros¹¹. Talvez para reforçar essa ideia, o narrador desse romance policial não permite que o delegado Espinosa tenha sucesso na investigação, pois assim ele teria armas para combater a corrupção na polícia e os demais policiais se sentiriam amedrontados, sabendo que ainda há delegados lutando pela honestidade.

¹¹ O mesmo tema foi abordado no filme brasileiro “Tropa de Elite”, dirigido por José Padilha e lançado em 1997, que denuncia a corrupção na Polícia Militar do Rio de Janeiro e que, assim como o romance, é narrado sob a perspectiva de um dos únicos policiais honestos, atormentado pelas ações do segmento da polícia em que trabalha.

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

Temendo o futuro da filha ao lado de um “louco”, Nesse resolve agir por conta própria e simula surtos psiquiátricos de Jonas durante suas consultas. Com isso, ele dopa o paciente até o estado de coma, com o auxílio dos enfermeiros que trabalhavam com ele. Letícia desconfia dos problemas de Jonas e trava uma guerra com o pai, pedindo para ser internada junto com o amado. Por uma mudança de comportamento dentro de casa e pela atitude de repreensão ao envolvimento de Letícia e Jonas, Nesse é abandonado pela esposa e pelas filhas, Letícia e Roberta, e vai morar sozinho em um apartamento alugado. Nesse acaba matando a filha Roberta, quando ela conta que está grávida, ao forçá-la a fazer um aborto em uma clínica clandestina. A situação piora e a ex-mulher de Nesse mostra-se desconfiada de suas atitudes, além de afastá-la cada vez mais da filha Letícia. Para prevenir a descoberta da ex-mulher, o médico marca um encontro com ela em praça pública e acaba por assassiná-la friamente. Letícia, a única sobrevivente, passa a investigar a vida do pai, vasculha seu apartamento e descobre que ele é um grande assassino. O delegado Espinosa, da 12ª DP, é acionado novamente por Nesse após a morte de Roberta e da ex-mulher, mas realiza a investigação tendo como principal suspeito Jonas, acusado pelo Dr. Nesse. Letícia, por sua vez, decide fazer justiça à sua família e vai ao encontro do pai em sua clínica particular. Usando a arma encontrada no apartamento dele, Letícia dispara um tiro à queima-roupa no rosto do pai. Por fim, ela conta ao delegado o que havia descoberto, mas não confessa o crime; Espinosa conclui que ela fez justiça aos crimes cometidos pelo pai e pela ausência de provas não pune a garota.

O hospital universitário onde o Dr. Nesse trabalhava serviu de local para o primeiro crime realizado por ele, já que lá internou Jonas e Letícia e retirou os instrumentos (remédios, seringas) necessários à realização dos outros crimes. Pelo fato de o Dr. Nesse trabalhar em um hospital público e ter assassinado toda a família em função de um de seus pacientes, o autor parece querer

demonstrar o absurdo que pode ocorrer no serviço público, onde alguns dos funcionários abusam de sua autonomia profissional e da ausência de fiscalização. Isso porque eles sabem que dificilmente serão demitidos e que podem utilizar tanto o espaço de trabalho quanto alguns de seus instrumentos e colegas para outros fins, sem que sejam descobertos ou denunciados. Tanto isso é verdade que o Dr. Nesse simulou o surto de Jonas durante a consulta e fez com que os enfermeiros do local o ajudassem a sedá-lo, ou seja, por conta de sua autoridade enquanto médico obteve a cumplicidade dos enfermeiros, que deveriam obedecê-lo, mesmo que desconfiassem da situação. Sendo assim, nenhum outro funcionário do hospital preocupou-se com a veracidade da situação, nem denunciou o médico. Embora o delegado Espinosa não tenha conseguido punir o médico, isso foi feito pela filha dele, Letícia, a única sobrevivente da família e que, de certa forma, foi também responsável pela descoberta de sua identidade criminoso. Essa atitude do delegado Espinosa também demonstra a ineficiência da polícia, uma vez que o delegado não foi capaz de impedir o Dr. Nesse de assassinar um paciente, a ex-mulher e uma das filhas. Se o médico não tivesse sido sancionado por Letícia, ela se tornaria sua próxima vítima.

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

Nesse romance policial as incoerências textuais prejudicam a verossimilhança da narrativa, na qual tudo acontece misteriosamente e sem explicações reais. Nos romances policiais, geralmente, o mistério se dá sobre a identidade do assassino e não sobre o modo como aconteceu a investigação, o qual deve ser esclarecido pelo detetive ao final do romance. O romance policial *O céu está caindo* apresenta diversas soluções *ex machina*, ou seja, os fatos mais improváveis acontecem e de uma maneira surpreendente, sem explicações internas. Dana Evans, por exemplo, agrediu um policial na rua para se proteger de Rogers Hudson e sua

“turma”; em vez de contar ao policial que estava sendo perseguida por um grupo de criminosos, ela preferiu ser presa como tal e, depois, ser libertada com o pagamento da fiança. Sendo assim, o enredo foca muito mais a ação dos criminosos, que detinham o poder por ocuparem altos cargos públicos e que dominam o enredo e controlam a ação da detetive, do que a investigação de Dana, que não tinha o saber-fazer de um detetive profissional.

O romance *Hotel Brasil*, de Frei Betto, encobre a investigação sobre a identidade do assassino com temas polêmicos como a violência, o uso e o tráfico de drogas ilícitas, a marginalização dos miseráveis, a situação da infância carente, a prostituição, o homossexualismo, entre outros. A história se passa em um hotel, chamado Hotel Brasil, que tenta caracterizar o país através de seus hóspedes: um professor mal sucedido, uma cafetina, um transformista, um vendedor de pedras preciosas roubadas¹². Já no primeiro capítulo, o narrador traça um retrato de cada personagem e a história continua nesse mesmo estilo após os crimes, ou seja, um capítulo para cada interrogado.

Dona Dinó, a proprietária do hotel, assassina seus hóspedes a fim de realizar o “ritual da triocularidade”, ou seja, ela comia um dos olhos da vítima para “enxergar o que os outros não viam”; o outro olho era dado ao seu gato, Osíris. O delegado Olinto Del Bosco ficou encarregado de encontrar o criminoso, mas não encontrou condições para isso e acabou se dispersando da investigação em função de outros casos: o roubo e a venda de pedras preciosas por um dos hóspedes; a menina criminosa que liderou a fuga do reformatório e foi acolhida por outro hóspede. Uma vez que a imprensa local exigia uma solução para os crimes, Olinto apontou o faxineiro do hotel, Jorge Maldonado, como culpado pelos crimes porque ele tinha um irmão criminoso e morava no hotel. Após a prisão de Jorge, porém, outro hóspede do hotel foi assassinado descartando a hipótese apresentada por Olinto. Apenas os leitores descobrem que Dona Dinó era a assassina porque seu último crime é narrado, revelando sua identidade. Jorge Maldonado é solto e a história se encerra sem que o delegado encontre o assassino.

O romance *Morte no seminário*, de Phyllis Dorothy James, se passa no seminário de Santo Anselmo e gira em torno da hipocrisia dessa instituição religiosa, que insiste em deixar o seminário ativado, mesmo sabendo que ele é “pequeno, elitista e distante” (JAMES, 2002). O local foi fundado por Agnes Arbuthnot, financiado pela Igreja Anglicana e era dirigido pelo padre

¹² Esse romance policial apresenta a visão que o autor tem do país, abordando temas ilegais, que caracterizam o Brasil por um lado decadente, como se essa fosse a única realidade existente.

Sebastian. George Gregory, o professor de grego, era pai de Rafael Arbuthnot, o verdadeiro herdeiro do seminário. Os padres, porém, queriam desativar o seminário porque pensavam que Rafael não era filho legítimo de Clara Arbuthnot e que eles eram os verdadeiros herdeiros. Margaret Munroe, a enfermeira do seminário, sabia a verdade e foi assassinada por Gregory por conta disso; ele não queria que os padres descobrissem que Rafael era o herdeiro, pois temia que eles quisessem se vingar do garoto. O detetive Adam Dalgliesh, da Scotland Yard, foi acionado assim que ocorreu o primeiro crime: Ronald Treeves fora assassinado e sua morte contribuía para a decisão de fechar o seminário. Não conseguindo progredir na investigação enquanto outras mortes ocorriam, Adam obteve ajuda de dois auxiliares, Kate Miskin e Piers Tarrant. Quando o arqui-diácono Crampton foi assassinado, Adam e sua equipe encontraram um manto na lavanderia, que estava desaparecido e, por meio de testes de DNA, descobriram que ele tinha fios de cabelo de George Gregory. Em um diário escrito por Margareth, a mais antiga funcionária do seminário, Adam descobriu o grande segredo: a mãe de Rafael tinha se casado com Gregory pouco antes de falecer, de modo que o garoto era herdeiro legítimo. Ao final da investigação, Gregory é preso após uma luta corporal com Adam.

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

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

O enigma de Sally, também de Phyllis Dorothy James, conta a história de Sally Jupp: uma mãe solteira, com pouca instrução, que foi trabalhar na casa da família Maxie a fim de

proporcionar um ambiente familiar a seu bebê e conseguir uma renda para sustentá-lo. Sally era encarregada da limpeza e despertava ciúmes na outra empregada e nas mulheres da casa, porque era muito esperta e bonita. Stephen Maxie, filho de Simon, apaixonou-se por Sally e pediu-a em casamento. A moça, porém, foi assassinada no dia seguinte. O inspetor Adam Dalgliesh ficou encarregado de encontrar o assassino de Sally, mas acabou envolvendo-se emocionalmente com a família Maxie de modo que não conseguia pensar de forma racional. Nesse ínterim, Simon Maxie faleceu e sua esposa, Eleanor Maxie, acabou confessando que tinha estrangulado Sally após uma discussão sobre o casamento dela com Stephen. Sally disse que só se casaria por interesse e que teria logo um filho com ele para que fosse herdeiro dos Maxie. Por fim, Adam prendeu Eleanor por homicídio culposo.

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

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

ficaram encarregados de prosseguir a investigação. Mesmo hospitalizado, Adam ainda pensava no crime e, juntando os indícios levantados durante a investigação, concluiu que o garoto Dan Padgett, que trabalhava na ilha desde criança, era filho de Nathan Oliver e que o padre Boyde era o único que sabia a verdade. Ele contou isso a Kate e, junto com Benton, ela conseguiu prender Dan.

Esse romance se assemelha a *Morte no seminário*, da mesma autora, pelo fato de a história ter um cenário fixo e abordar o tema da hipocrisia sobre determinadas instituições. No primeiro caso, trata-se de uma instituição religiosa e nesse romance trata-se de um refúgio, uma espécie de “resort para ricos estressados” (CHAGAS, 1913), que precisa manter sua reputação. A busca da identidade do criminoso no romance *O farol* é realizada, principalmente, para que o crime seja resolvido antes de eclodir na imprensa, prejudicando a tradicional reputação da ilha, e para que novos assassinatos não ocorram. Um romance que se assemelha ainda mais a esse é *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, no qual a história também se passa em uma ilha de onde as personagens não podem sair ou entrar – como já foi explicado na subseção 2.1 desta dissertação, quando tratamos da intertextualidade nos romances policiais contemporâneos.

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

Nesse romance Narcís solicitou o trabalho de Carvalho, mesmo já sabendo como tinha ocorrido o crime, porque queria conhecer o método de investigação do detetive. A família da vítima, por sua vez, só concordou com a investigação porque conhecia a competência de Carvalho. Nesse caso, entretanto, Carvalho não foi competente a tempo, uma vez que quando

encontrou o assassino, este já estava sendo preso pela polícia. Durante as viagens que fez pelo mundo em busca de pistas e suspeitos, Carvalho aproveitou para conhecer os pontos turísticos e a gastronomia dos outros países. Com isso, todo o trabalho de investigação realizado por ele tornou-se dispensável porque suas descobertas já tinham sido realizadas pela polícia. Isso ocorre porque o foco do enredo não é a investigação acerca da identidade do criminoso, mas sim a causa do assassinato da vítima, o adultério, e suas consequências.

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

Encerrado o caso da bíblia, é descrito o caso da bengala em outra narrativa. Mandrake estava saindo com uma mulher casada, Mariza Frota, e quando o marido dela foi assassinado, a bengala do advogado foi encontrada no local do crime. A empregada de Mariza, porém, contou a Mandrake que ela tinha pagado um traficante para matar seu marido e a empregada para roubar a bengala de Mandrake. Esse é o único romance policial de nosso *corpus* de pesquisa no qual a vítima é assassinada por uma terceira pessoa, ou seja, o criminoso não é exatamente a pessoa que desejava assassinar a vítima; ele foi contratado por ela e não tem nenhuma relação direta e pessoal com a motivação para o crime. No entanto, há dois crimes não relacionados nesse romance, que ocorrem paralelamente, e essa situação só se manifesta no segundo caso.

Nesse romance, o enredo se divide em apenas duas grandes partes, tendo cada uma delas pequenas divisões, nas quais o autor explora a violência e as temáticas contemporâneas, e parece preocupar-se mais em refletir sobre a ética dos advogados, as “condessas de identidade duvidosa”

e os indivíduos dispostos a matar para alcançar seus objetivos, do que com a investigação realizada pelo advogado Mandrake sobre o roubo da Bíblia da Mogúncia.

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

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

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

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

Como o próprio autor declara, o enredo de *Milênio* é um giro gastronômico e cultural pelos países por onde Pepe Carvalho passa em fuga. Trata-se de uma miscelânea de micro narrativas, aparentemente desconexas, nas quais Carvalho e Biscuter discutem a hipocrisia social assumindo identidades conforme a cultura do local onde estão, agindo sempre de acordo com o que as pessoas esperam deles. Assim, eles conseguem ser bem recebidos nos países que visitam, conquistam a confiança das pessoas e, ao mesmo tempo, se protegem da perseguição policial. Embora a perseguição seja manifestada poucas vezes, por conta de seu fracasso, Carvalho lembra Biscuter (e o leitor) que está em fuga nos momentos em que eles parecem curtir a viagem e relaxar: “Não somos turistas, Biscuter, mas viajantes, e se temos corrido mais que o necessário é porque nos perseguem ou porque meu dinheiro não é suficiente para uma viagem absolutamente livre e infinita. [...] Sou o responsável por essa fuga” (MONTÁLBAN, 2007, p.275). Ao final da volta ao mundo, Carvalho, desconsolado, conclui que após uma “escandalizada inspeção pelo mundo”, a prisão é o “único lugar a seu alcance” (MONTÁLBAN, 2007, p.669).

Em relação à intertextualidade, os romances desse grupo, com exceção de apenas três, fazem referências diretas à Agatha Christie – como pôde ser verificado no quadro 4, deixando bem claro que foram influenciados pela autora, principalmente as obras de Phyllis Dorothy James. Notavelmente, os autores do grupo (2) utilizaram o modelo de romance policial seguido por Agatha Christie para abordar questões sociais, ou seja, eles vestiram a máscara do romance policial tradicional para vender mais e com isso abordar as questões que realmente pretendiam enfocar.

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

4.2.3 Thrillers

Já no início desta dissertação, especificamente na primeira seção, apresentamos uma breve definição dos romances policiais do tipo *thriller* proposta por Fiorin (1990, p.94), segundo o qual nesse tipo de romance “sabe-se quem é o criminoso, mas não se sabe se ele receberá ou não a sanção pragmática, isto é, o castigo pelo delito que praticou”. Pode-se dizer, ainda, que esse terceiro tipo de romance policial contemporâneo enfoca a performance do criminoso, detalhando e descrevendo suas ações, geralmente, ao mesmo tempo em que narra o percurso do detetive. O detetive, por sua vez, realiza uma performance diferente nesse tipo de texto, a da perseguição, uma vez que a investigação já foi concluída em uma narrativa anterior e, na maioria dos romances, já se sabe quem é o criminoso.

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

medo nos leitores e que utilizam dados científicos, policiais e tecnológicos reais, traçando narrativas mais perigosas e complexas do que os tradicionais romances policiais.

O exemplo mais conhecido do grupo é *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver que inspirou o filme de mesmo nome. Nele, além de o autor preocupar-se com a coerência narrativa, é impecável, porque detalhista e coerente, nos dados criminalísticos que apresenta, já que a obra foi escrita com a ajuda de profissionais do ramo policial; há, inclusive, um apêndice ao final do romance, no qual os termos técnicos empregados pelas personagens são explicados. Lincoln Rhyme é um detetive profissional que ficou tetraplégico após ser atingido por uma bala perdida, no último caso em que trabalhou. Mesmo assim, ele continuou a prestar serviços à polícia, devido a sua inteligência. Com a ajuda de Amélia Sachs, uma policial extremamente competente, e mais uma equipe de policiais, eles buscam um assassino que vem aterrorizando a cidade por conta do estado em que deixa o corpo das vítimas. O assassino abandona, a cada crime, pistas sobre os locais dos próximos crimes, de modo que os policiais são obrigados a encontrá-lo para que não se tornem cúmplices. Usando muita inteligência e recursos tecnológicos, a equipe de Lincoln encontra o “coleccionador de ossos”, consegue salvar a última vítima, que era o próprio detetive, e pune o criminoso com o assassinato, cometido pelo próprio Lincoln.

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

Em outro romance policial desse grupo, qual seja *Código explosivo*, de Ken Follet, o pano de fundo da narrativa é a corrida espacial entre os Estados Unidos e a União Soviética (URSS) e o romance se caracteriza, segundo o próprio autor, como um “thriller de espionagem”, uma

narrativa de perseguição. Claude Lucas (Luke) e Anthony Carroll foram amigos na universidade e então trabalhavam na Agência de Mísseis Balísticos do Exército dos Estados Unidos. Anthony era espião da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e foi descoberto por Luke; para despistá-lo, Anthony aplicou no amigo um tratamento de amnésia global e fez com que ele desaparecesse durante alguns dias. A agência em que trabalhavam estava para lançar um foguete em poucos dias, que colocaria o programa espacial americano à frente da Rússia na conquista do espaço. Anthony roubou o código explosivo, que destruiria o foguete em caso de ameaça à vida humana, para que a missão fracassasse. Quando Luke retomou a consciência, descobriu o que estava acontecendo e teve início a perseguição em busca dos plugues com o código explosivo. Após muita luta, Luke conseguiu impedir Anthony de ativar os plugues a tempo, já que eles só funcionariam no primeiro estágio do lançamento.

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

No romance *O vingador*, de Frederick Forsyth, há mais de uma vítima e mais de um assassino, que desempenham esses papéis um em função do outro, ou seja, um sujeito torna-se o assassino para vingar a morte de uma vítima. A primeira vítima desse romance policial é a jovem Amanda Jane, que fugiu de casa com um suposto namorado e foi encontrada estuprada e morta alguns dias depois. Calvin Dexter, o pai de Amanda, exigiu que o sargento responsável pelo crime lhe desse o nome do assassino. Mesmo sem ter provas suficientes, o sargento apontou Benjamin Madero como culpado. Calvin encarregou-se da justiça e em poucos dias eliminou Benjamin. Ele não foi punido pela polícia porque tinha eliminado um inimigo do estado e ficou conhecido como “o vingador”. A segunda vítima do enredo foi o garoto Ricky Colenso, neto do

maior magnata da mineração em Ontário, que foi assassinado enquanto prestava assistência aos sobreviventes da Guerra da Bósnia. O avô de Ricky contratou um detetive especial, Rastreador, para encontrar o assassino do neto. Tratava-se de Zoran Zilic, um muçulmano fanático, sócio de Slobodan Milosevic. Descoberto o assassino, Calvin foi contratado para persegui-lo e assassiná-lo. Em poucos dias, ele descobriu que um velho companheiro de guerra, McBride, trabalhava para Zoran, o que facilitou muito seu trabalho. O “vingador” conseguiu entrar no avião de Zoran e deu-lhe vários tiros, avisando que estava vingando a morte de Ricky Colenso. Como tinha sido contratado por autoridades policiais, Calvin não foi punido novamente.

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

Mosca-Varejeira, de Patrícia D. Cornwell, também é um romance policial de perseguição. Desde o início do enredo, o criminoso já é decretado como tal em virtude de inúmeros crimes cometidos e de sua alta periculosidade: Jean-Baptiste Chandonne. Em sua última performance, ele tentou assassinar a legista Kay Scarpetta, que conseguiu detê-lo e levá-lo à prisão. Kay fazia parte de uma equipe de investigação que tentava capturar Jay Talley, irmão gêmeo de Jean-Baptiste, número um na lista dos dez mais procurados pelo FBI. Durante a perseguição, o advogado de Jean-Baptiste foi assassinado pela equipe e este, quando descobriu, conseguiu fugir da prisão. Benton Wesley, um policial que trabalhava com Kay, tinha sumido do país, fingindo que estava morto e foi o primeiro a descobrir a fuga de Jean-Baptiste. Após muita investigação e perseguição, a equipe de Kay conseguiu prender Jay, mas Jean-Baptiste fugiu novamente.

Esse *thriller* também é um romance policial de perseguição e nele o uso da tecnologia se faz presente tanto no percurso narrativo do criminoso quanto no percurso narrativo do detetive. Além de contar com uma equipe de investigação, a perseguição é realizada através de indícios de sangue, exames de laboratório precisos, busca de impressões digitais, armas com silenciadores,

etc. Embora o criminoso, Jean-Baptiste, não realize sua performance durante o enredo, ele surge na narrativa como criminoso em virtude de crimes cometidos anteriormente. Assim, nota-se que o foco da narrativa é a performance dos detetives, ou seja, a perseguição, uma vez que a ação do criminoso nem é descrita no enredo. No romance *Milênio*, embora seja de outro grupo, o enredo também tem início apontando um criminoso, ou seja, a performance do criminoso não é descrita. No entanto, *Milênio* é um romance policial atípico, já que nem a performance do detetive é narrada. Já *Mosca-Varejeira* é um romance de perseguição, portanto, o foco é a performance do detetive e não a do criminoso.

No romance *Gone, baby, gone*, de Dennis Lehane, a garota Amanda foi sequestrada pelo tio para ser protegida dos maus tratos recebidos pela mãe, Helene McCready. No entanto, durante toda a narrativa, o leitor e as demais personagens imaginam que a garota foi sequestrada por um traficante perigoso, que pedia 200 mil dólares pelo resgate. A tia de Amanda, Beatrice, foi quem contratou um casal de detetive, Patrick Kenzie e Angie Gennaro, para encontrar a garota, já que ninguém mais parecia preocupar-se com ela. Os policiais Nick Raftopoulos (Poole) e Remy Broussard também estavam no caso e se aproveitaram da situação, pois sabiam que Helene estava com o dinheiro do traficante. Como estavam o tempo todo fiscalizando a investigação de Patrick e Angie, os policiais simularam um resgate e conseguiram recuperar o dinheiro. O traficante, que era o dono dos dólares, foi assassinado na prisão por outros delinquentes. A pequena Amanda voltou para os braços da mãe. O mérito da investigação ficou para Patrick e Angie, já que os policiais estavam envolvidos com o crime.

Nesse romance policial contemporâneo, o narrador mantém o suspense durante as quinhentas páginas da obra, deixando o leitor com muitas dúvidas em relação ao estado da criança sequestrada (viva ou morta), à identidade dos sequestradores, ao motivo para o crime, ao envolvimento da mãe dela, Helene, no caso, etc. Essas dúvidas despertam a expectativa do leitor por todo o enredo e só são sanadas ao final do livro. O mais interessante desse romance policial é que, embora o sequestro da garota envolva tanto traficantes quanto policiais, ela estava em uma condição melhor do que se não tivesse sido sequestrada, ou seja, ela estava sendo mais bem tratada pelo casal que a acolheu, do que vinha sendo pela própria mãe. Chama a atenção do leitor o fato de os acontecimentos decorrentes do sequestro serem extremamente violentos e nenhum mal acontecer à criança. Isso mostra a preocupação do narrador em manter a coerência do romance policial, no qual só são punidos os sujeitos merecedores de punição, ou seja, aqueles que

manipularam um sujeito a tornar-se criminoso – e que por isso transformaram-se em vítimas – ou aqueles que foram descobertos realizando um fazer criminoso e foram punidos por desestabilizar a ordem social.

Brincando com fogo, de Peter Robinson, conta a história de um falsificador de obras-primas, Phil Keane, que montou um esquema de falsificação junto com Thomas McMahon e Roland Gardiner. No entanto, Thomas e Gardiner perceberam que não estavam recebendo o quanto mereciam e resolveram se unir contra Phil. Este, por sua vez, preferiu assassiná-los a perder o lucro. A primeira vítima foi Thomas, que morava em uma barçaça invadida por ele e por seus vizinhos. Phil colocou fogo na barçaça de Thomas para matá-lo e, conseqüentemente, acabou queimando a barçaça vizinha, já que o fogo se alastrou. A partir desse acidente, a polícia foi acionada para investigar o incêndio. Annie Cabbot, a detetive encarregada do caso, jamais desconfiaria de Phil, embora tivesse indícios, porque estava envolvida emocionalmente com ele. O outro policial encarregado, o inspetor Banks, acreditava nas acusações a Phil, mas não podia contar isso a Annie para não parecer que estava com ciúmes de seu relacionamento – já que eles (Banks e Annie) também tinham se envolvido anteriormente. Gardiner foi assassinado algumas semanas depois com um incêndio em seu trailer. Annie e Banks descobriram a falsificação de obras-primas, fizeram a investigação paralelamente e chegaram a um consenso no dia em que Annie foi à casa de Banks, pois não o encontrava pelo telefone, e se deparou com um enorme incêndio. Ela já tinha indícios de que Phil era o assassino e teve certeza disso quando viu seu carro nos arredores da residência de Banks. Annie estava acompanhada de outra policial e juntas conseguiram salvar a vida de Banks. Phil conseguiu fugir e não ser punido.

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

Banks. Se esse último crime tivesse ocorrido, o criminoso sairia vitorioso, por ter assassinado o detetive, e dificilmente seria encontrado, já que Annie não tinha indícios reais de que Phil era o culpado.

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

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

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

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

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

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, procuramos delinear a configuração do romance policial contemporâneo, a partir da descrição tanto dos percursos e programas narrativos quanto dos elementos que os compõem, tais como atores, actantes, figuras, temas, etc. Como já foi dito em outro momento, foram considerados “romances policiais contemporâneos” as vinte e duas obras desse gênero mais vendidas no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007. Essa tipologia foi estabelecida a partir do modelo proposto ao gênero por Edgar Allan Poe, no século XIX, que criou a narrativa policial ao inserir o detetive Auguste Dupin em suas narrativas de mistério.

A partir de Cortina (2006), afirmamos que os *best-sellers* constituem escolhas do público leitor e que a obra é reflexo de seus interesses, valores e desejos. Sodré (1988) mostrou que o romance policial faz parte da literatura de massa, mas nem por isso deixa de ter seu valor; para Lins (1947), o romance policial é dotado de técnica e métodos próprios, delineando de forma precisa as características desse tipo de texto. Também destacamos, com Todorov (1978), que os gêneros correspondem a expectativas dos leitores e modelos de previsibilidade para os autores. O conceito de gênero discursivo de Bakhtin (1997) também foi discutido nesta dissertação, à medida que analisamos os níveis existentes dentro de um gênero e a forma como eles variaram na narrativa policial.

Como era nosso objetivo, este trabalho mostrou que os romances policiais foram alterados ao longo dos anos descaracterizando o modelo de narrativa policial do século XIX, sem, no entanto, deixar de pertencer ao gênero policial, que foi transgredido em partes e, conseqüentemente, ampliado. Assim, os romances policiais contemporâneos pertencem ao mesmo gênero dos romances policiais tradicionais, com a diferença de terem estendido seus limites, estabelecendo uma modificação permitida pelo modelo.

Uma das maiores dificuldades que tivemos ao estabelecer essa comparação entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos foi encontrar características inéditas nos romances contemporâneos. Isso porque, há uma série de autores de romances policiais tradicionais, alguns menos outros mais conhecidos, e alguns deles também já haviam apresentado determinados aspectos que consideramos típicos dos contemporâneos. Dessa forma, optamos por avaliar o quanto esses autores exploraram determinadas características e

temáticas, verificando qual a importância delas no enredo e o quanto isso abalou o gênero narrativa policial. Só assim, foi possível mostrar que as equipes de investigação, por exemplo, já haviam aparecido em romances policiais tradicionais, mas na grande maioria deles o detetive trabalhava sozinho, ao passo que no romance policial contemporâneo é mais comum termos equipes de investigação do que detetives solitários, com o mesmo perfil, o de um sujeito metódico, dotado de uma inteligência extraordinária.

Assim, a tônica desta dissertação é a análise da diluição da investigação, ou seja, a análise da descentralização do detetive em núcleos periféricos, que caracteriza o romance policial contemporâneo. Como foi discutido no terceiro capítulo desta dissertação, o detetive do romance policial contemporâneo se distancia, em muitos aspectos, do detetive do romance policial tradicional. Por ser esse sujeito a figura que caracteriza a narrativa policial, a alteração em seu perfil altera também a tipologia textual.

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

O que não conseguimos identificar, e talvez isso não seja mesmo possível em um trabalho de mestrado que examina os romances policiais contemporâneos mais vendidos a partir da perspectiva semiótica, é a ordem em que se deu esse reflexo da sociedade nas obras contemporâneas. Ou seja, não há como identificar se os autores dos romances policiais optaram por modificar o gênero e tiveram a posterior aprovação do público leitor ou se esse público leitor solicitou, de alguma forma, que o romance policial se inovasse. Tendo em vista que os romances policiais que ainda seguem o modelo tradicional também fazem sucesso, sugerimos que foram os autores contemporâneos que optaram por inovar o gênero e essa inovação só foi bem sucedida porque não alterou o núcleo central e estrutural do romance policial, qual seja um crime e uma investigação decorrente dele.

Isso porque,

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

As características dos romances policiais contemporâneos que apresentamos, tais como a formação de equipes de investigação, a inserção de mulheres no papel do detetive, a intertextualidade entre os autores, as incoerências textuais, os reflexos da sociedade moderna, as temáticas místicas, religiosas, sociais, etc., não representam uma novidade no gênero, mas sim uma mudança de foco. Conforme demonstramos, todas essas características já haviam se manifestado em alguns romances policiais tradicionais, no entanto, não vinham sendo exploradas pelos autores. O gênero policial, portanto, permitiu essa expansão, uma vez que seu limite é amplo; sua estrutura narrativa é tão bem marcada que nem mesmo a mudança de foco, em uma narrativa movida por um crime e uma investigação, faz com que esta deixe de ser uma narrativa policial.

Os romances policiais contemporâneos estudados nesta pesquisa comportam características de três tipos textuais: a narrativa policial, a literatura de massa e a literatura contemporânea. Embora seja possível separar os aspectos típicos de cada uma dessas tipologias, também nota-se a mistura entre elas, fazendo do romance policial contemporâneo um mosaico de temáticas e abordagens. Na época de Arthur Conan Doyle ou mesmo de Agatha Christie, o romance policial tinha um índice de vendas elevado, mas essa não era a preocupação dos autores. O peso que o mercado, representado pelas editoras e pelos leitores, exerce sobre os autores é muito maior hoje, no século XXI, do que era no século passado, devido aos avanços tecnológicos na área e a importância da mídia. Prova disso são os filmes inspirados em romances policiais que foram criados como garantia de sucesso nas bilheterias por se tratarem de mega produções, divulgadas na televisão, na mídia impressa, em *outdoors*, na internet, etc.

Os autores de romances policiais contemporâneos, portanto, dissolveram o núcleo do romance policial, descentralizando a performance do detetive, a investigação. Isso porque os romances policiais contemporâneos querem falar de outros temas, como os que foram apresentados na quarta seção deste trabalho, usando o núcleo do romance policial, que representa uma garantia de sucesso. Com isso, eles aderiram a um modelo próprio que, posteriormente, passou a constituir o modelo de romance policial contemporâneo.

Segundo Figueiredo (2005, p.34)

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

Esta dissertação analisou vinte e dois romances policiais contemporâneos buscando, a princípio, estabelecer as diferenças entre eles e os romances policiais tradicionais. Em consequência dessa análise, também notamos e destacamos as semelhanças existentes entre as obras contemporâneas. As características dos romances policiais contemporâneos apontadas por nós mostram o diálogo estabelecido entre os autores contemporâneos, de forma consciente ou não, que foi responsável por determinar um novo tipo de romance policial.

Em virtude de termos selecionado o *corpus* em um período relativamente extenso, de oito anos, já foi possível notar entre as obras estudadas a influência dos primeiros autores que adaptaram o romance policial à contemporaneidade aos autores posteriores, nitidamente influenciados pela ampliação do gênero policial. Exemplo disso é o romance *O código Da Vinci* que devido ao grande sucesso de público, tanto no livro quanto no filme, incorporou a temática mística e religiosa ao romance policial, fazendo com que outros autores seguissem essa tendência, tais como Giulio Leoni, Ian Caldwell e Raymond Khoury – autores dos romances policiais do primeiro grupo.

A questão principal deste trabalho que lhe serviu de título, qual seja “A configuração do romance policial contemporâneo: canônica ou inovadora?”, foi respondida por nós na medida em que mostramos as inovações que os romances contemporâneos apresentaram. Tão notável foi essa alteração que, em muitas obras, as questões paralelas ou decorrentes do crime ocupam mais espaço que a própria investigação. Embora o núcleo do romance policial tenha se mantido nos romances policiais contemporâneos, seu entorno foi nitidamente modificado.

Assim, as vinte e duas obras mais vendidas no Brasil nos primeiros anos do século XXI classificadas como “romances policiais” são dignas de tal classificação, pertencendo, de fato, ao gênero policial, mas mostrando o quanto o limite desse tipo de texto é amplo. Edgar Allan Poe,

no século XIX, instituiu o detetive como figura indispensável ao romance policial; os autores contemporâneos, por sua vez, formularam determinadas características com o intuito de inseri-las nesse tipo de texto. Algumas delas já foram incorporadas e já se repetiram em outras obras contemporâneas, ao passo que as demais constituem matéria de trabalho para os próximos autores de romances policiais.

Não podemos prever o quanto os autores de romances policiais contemporâneos estudados por nós irão influenciar os próximos romances policiais, e nem era esse nosso objetivo, quisemos, apenas, mostrar a configuração inovadora dos romances contemporâneos e a manifestação das temáticas contemporâneas nessas obras.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e. **Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial**, ensaio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.279-326.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Sintaxe narrativa. In: LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia. **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995. p.81-97.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de cultura, 7).

CHAGAS, Luiz. **Damas do crime**. Disponível em:
<http://www.terra.com.br/istoe/1913_damas_do_crime.htm>. Acesso em: 10 nov. 2008.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____. (Org.). **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p.77-105.

CORTINA, Arnaldo. **Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**. 2006. 252f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Escrever é cortar ou contar palavras?. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n.5, 2001. Disponível em:
<http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_11.html>. Acesso em: 30 jan. 2009.

_____. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. **Comum**: Rio de Janeiro, v.10, n.24, p.29-41, jan/jun 2005. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum24/Artigo2.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2009.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista do GEL**, São Paulo, v.5, n.1, p. 197-218, 2008.

_____. Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva. **Delta**, São Paulo, v. 15, n.1, feb/july 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-4501999000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 23 abr 2008.

_____. Sobre a tipologia dos discursos. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, n. 8/9, p. 91-98, out., 1990.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. 24. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jacques. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GIRON, Luis Antonio. Crime com amenidades. **Revista Época**, São Paulo, 375. ed., p.109, 25 jul. 2005.

GULLAR, Ferreira. A novela é mesmo uma novela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2009. Folha Ilustrada, E10.

HJELMSLEV, Louis. **Ensaaios linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1996.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de documentação, 1947. (Os Cadernos de Cultura).

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela, a narrativa brasileira. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, v.155, p.10-15, jan., 2009.

MARTINS, Marcelo Machado. Constituintes do gênero policial: natureza, percursos e métodos de investigação. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton. (Org.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, p.169-190, 2005.

_____. **Narrativa policial: uma abordagem semiótica**. 2000. 284f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MASSI, Fernanda. *Marley e eu*. Ler o livro ou assistir ao filme? Jornal O Imparcial, Araraquara, p.9, 25 jan. 2009.

MICHAELIS on line. 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 05 mai. 2009.

O CÓDIGO DA VINCI (The Da Vinci Code). Direção: Ron Howard. Produção: John Calley e Brian Grazer. Roteiro: Akiva Goldsman, baseado em livro de Dan Brown. Intérpretes: Andrey Tatou, Tom Hanks, Jean Reno, Ian McKellen, Alfred Molina. [S. l.]: Sony Pictures Entertainment: Columbia Pictures: Buena Vista International, 2006. 1 DVD, 149min, son., color.

O COLECIONADOR DE OSSOS (The Bone Collector). Direção: Phillip Noyce. Produção: Martin Bregman, Michael Scott Bregman e Louis A. Stroller. Roteiro: Jeremy Iacone, baseado em livro de Jeffery Deaver. Intérpretes: Denzel Washington, Angelina Jolie, Queen Latifah,

Michael Rooker, Mike McGlone, Luis Guzmán, Leland Orser, John Benjamin Hickey, Ed O'Neill. Música: Craig Armstrong. [S. l]: Universal Pictures, 1999. 1 DVD, 118min, son., color.

PIRES, Clélia Simeão. A tipologia do romance policial. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, n.5, jan./abr. 2005. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa5/6.html>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

POE, Edgar Allan. **Histórias de crime e mistério**. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Ática, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Portugal: Éditions Du Seuil, 1978. Coleção Signos.

_____. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectivas, 1970.

BIBLIOGRAFIA DO CORPUS DE PESQUISA

BETTO, Frei. **Hotel Brasil**. São Paulo: Ática, 1999.

BRONW, Dan. **O código Da Vinci**. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CALDWELL, Ian; THOMASON, Dustin. **O enigma do quatro**. Tradução de Lea P. Zulberlicht. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

CORNWELL, Patrícia. **Mosca-Varejeira**. Tradução de Alvaro Harttner. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

DEAVER, Jeffrey. **O colecionador de ossos**. Tradução de Ruy Jungmann. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FOLLET, Ken. **Código explosivo**. Tradução de Haroldo Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FONSECA, Rubem. **Mandrake, a bíblia e a bengala**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

FORSYTH, Frederick. **O vingador**. Tradução de Sylvio Gonçalves. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Perseguido**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. **Uma janela em Copacabana**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

JAMES, P. D. **Morte no seminário**. Tradução de Helena Londres, Angela Maria Ramalho Viana. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. **O farol**. Tradução de Juliana A. Saad. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **O enigma de Sally.** Tradução de Elena Londres. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

KHOURY, Raymond. **O último templário.** Tradução de Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2006.

LEHANE, Dennis. **Gone, baby, gone.** Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

LEONI, Giulio. **Os crimes do mosaico.** Tradução de Gian Bruno Grosso. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

MONTÁLBAN, Manuel Vázquez. **A rosa de Alexandria.** Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **Milênio.** Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

ROBINSON, Peter. **Brincando com fogo.** Tradução de Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SHELDON, Sidney. **O céu está caindo.** Tradução de Alda Porto. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SMITH, Alexander McCall. **Agência número 1 de mulheres detetives.** Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VARGAS, Fred. **O homem dos círculos azuis.** Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**. Fundamentos Semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BAUDRILLARD, Jean. **La société de consommation**. Ses mythes, ses structures. Paris: Éditions Denoël, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. **Cinco visões pessoais**. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. 3. ed. Brasília: Ed. da UNB, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2. ed. Brasília: Ed. da UNB, 1994.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**. História em quadrinhos, mídia, literatura. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **O cão dos Baskerville**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **As aventuras de Sherlock Holmes**. Tradução de Edna Jansen de Mello. São Paulo: Clube do livro, 1987.

_____. **Sherlock Holmes**. São Paulo: Savério Fittipaldi, 1983.

DUPUY, Josée. **Le roman policier**. Paris: Librairie Larousse, 1974.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto**. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. **A estrutura do romance policial: uma introdução**. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando18.htm#_ftn2>. Acesso em: 03 dez. 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Du Sens II**. Essais Sémiotiques. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

_____. **De la colère** : etude de semântique lexicale. Paris : Éditions Du Seuil, 1981. (Documents de Recherche, III, 27).

_____. **Sobre o sentido**. Ensaios Semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cesar [e outros]. Petrópolis: Vozes, 1975.

JANELA INDISCRETA (Rear Window). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes, baseado em história de Cornell Woorich. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Ross Bagdasarian, Georgine Darcy, Irene Winston, Alfred Hitchcock. Música: Franz Waxman. [S. l.]: Paramount Pictures: Universal Pictures, 1954. 1 DVD, 107min, son., color.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**. Ensaios de sociossemiótica. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

MASSI, Fernanda; CORTINA, Arnaldo. A constituição narrativa dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI: canônica ou inovadora? **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v.38, n.3, p.521-530, 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_41.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2009.

_____. De “O nome da Rosa” a “O código Da Vinci”: a vertente mística e religiosa do romance policial. **Revista Inventário**, Salvador, v.07, p.1-12, 2009. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/07/ONomeDaRosa.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

_____. O detetive do romance policial: do tradicional ao contemporâneo. **Revista do SETA**, Campinas, v.03, p.360-367, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/550/415>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

_____. O detetive do romance policial contemporâneo. **Revista Prolíngua**, João Pessoa, v.2, n.1, p.80-89, 2010. Disponível em < <http://www.revistaprolingua.com.br/wp-content/uploads/2010/01/fernanda-massi.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2010.

MEDO DA VERDADE (Gone, baby, gone). Direção: Ben Affleck. Produção: Ben Affleck. Roteiro: baseado na obra *Gone, baby, gone*, de Dennis Lehane. Intérpretes: Casey Affleck, Michelle Monaghan, Morgan Freeman, Ed Harris, John Ashton e outros. [S. l.]: Buena Vista, 2007. 1 DVD, 114min, son., color.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II: necrose**. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

NARCEJAC, Thomas. **Esthétique du Roman Policier**. Paris: Le Portulan, 1947.

O ENIGMA DA PIRÂMIDE (Young Sherlock Holmes). Direção: Barry Levinson. Produção: Mark Johnson. Roteiro: Chris Columbus. Intérpretes: Nicholas Rowe, Alan Cox, Sophie Ward, Anthony Higgins, Susan Fleetwood, Freddie Jones, Nigel Stock, Roger Ashton-Griffiths, Earl Rhodes, Brian Oulton, Patrick Newell, Donald Eccles. Música: Bruce Broughton. [S. l.]: Paramount Pictures, 1985. 1 DVD, 109min, son., color.

O NOME DA ROSA (The Name of the Rose). Direção: Jean Jacques Annaud. Produção: Bernd Eichinger. Roteiro: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin e Alain Godard, baseado em livro de Humberto Eco. Intérpretes: Sean Conery, F. Murray Abraham, Cristian Slater. Música: James Horner. País: ALE/FRA/ITA. Produtora: Globo Vídeo. Distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation. Ano de estreia: 1986. Duração: 130min.

POE, Edgar Allan Poe. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

RECTOR, Mônica. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. (Série Para Ler)

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

TROPA DE ELITE. Direção: Jose Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Mantovani e José Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro, Milhem Cortaz, Fernanda de Freitas. País: Brasil. Distribuidora: Universal Pictures do Brasil/The Weinstein Company. Ano de estreia: 2007. Duração: 178 min.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Os romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970

TÍTULO	AUTOR
<i>Treze à mesa</i>	Agatha Christie
<i>Morte na Mesopotâmia</i>	Agatha Christie
<i>A morte da Sra. McGinty</i>	Agatha Christie
<i>Noite das bruxas</i>	Agatha Christie
<i>O caso dos dez negrinhos</i>	Agatha Christie
<i>Mistério no Caribe</i>	Agatha Christie
<i>Um passe de mágica</i>	Agatha Christie
<i>Assassinato no Expresso Oriente</i>	Agatha Christie
<i>Cipreste triste</i>	Agatha Christie
<i>Primeiros casos de Poirot</i>	Agatha Christie
<i>Um acidente</i>	Agatha Christie
<i>Seguindo a correnteza</i>	Agatha Christie
<i>O mistério de Sittaford</i>	Agatha Christie
<i>E no final a morte</i>	Agatha Christie
<i>A mulher diabólica</i>	Agatha Christie
<i>A casa torta</i>	Agatha Christie
<i>O sequestro do metrô</i>	John Godey
<i>Um brinde de cianureto</i>	Agatha Christie
<i>A testemunha ocular do crime</i>	Agatha Christie
<i>Um corpo na biblioteca</i>	Agatha Christie
<i>Os elefantes não esquecem</i>	Agatha Christie
<i>Cai o pano</i>	Agatha Christie
<i>A aventura o pudim de natal</i>	Agatha Christie
<i>Morte na rua Hickory</i>	Agatha Christie
<i>Os três ratos cegos</i>	Agatha Christie
<i>O dia do chacal</i>	Frederick Forsyth