

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PPGL

TÂNIA REGINA FERREIRA

ELAS TAMBÉM MATAM
O ROMANCE POLICIAL DE MARIA ALICE BARROSO,
ANA CALLADO E KÁTIA REBELLO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras, Área de concentração em Literatura Brasileira, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do CCE/UFSC.

Orientador: Prof^a Dr^a Odília Carreirão Ortiga

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

À Professora Odília Carreirão Ortiga pela dedicada orientação e pela oportunidade que me deu para voltar a estudar nessa Universidade, podendo assim, ampliar meus conhecimentos e melhorar ainda mais minha prática pedagógica.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento a Deus pelo dom da vida.

A todos os meus mestres, que desde as primeiras letras me revelaram o caminho do conhecimento.

Agradeço à minha família, aos meus filhos, especialmente ao meu marido Pedro Paulo Brüggemann, pelas externalizações de incentivo e de carinho.

“Tão múltiplas são as faces do crime.”

Virgílio

RESUMO

A presente dissertação aborda o processo de transposição e adaptação dos modelos do romance policial norte-americano e europeu à narrativa policial brasileira de autoria feminina, categorizada em três momentos. O primeiro momento enfoca a construção do romance policial de *enigma* através do romance de Maria Alice Barroso, *Quem matou Pacífico?*. O segundo momento privilegia o texto de Ana Arruda Callado, *Uma aula de matar*, expressando a ruptura com o modelo clássico e a consolidação do novo cânone, agora com o romance *noir*. O terceiro momento é configurado pelo romance policial brasileiro contemporâneo que mescla os elementos canônicos do *enigma* e do *noir*, no romance de Kátia Rebello, *Olhos de vidro*. Encerram o trabalho considerações, questionamentos e reflexões sobre o romance policial brasileiro de autoria feminina.

Palavras-chave: Romance policial. Romance policial brasileiro. Autoria feminina.

ABSTRACT

The present dissertation, classified into three moments, discusses the process of transposition and adaptation of models of the detective story North American and European models of the detective story to Brazilian narrative of female authors, classified into three moments. The first moment focuses on the construction of the detective story of mystery novels by Maria Alice Barroso *Quem matou Pacífico?*. The second moment focuses on the text of Ana Arruda Callado *Uma aula de matar*, expressing the rupture with the classical model and the consolidation of a new canon, now mixed the noir detective story. The third moment is constituted by the Brazilian contemporary detective story, *Olhos de vidro*, the novel by Kátia Rebello that mixes the elements of the canonical mystery with those of the noir. The study ends with considerations, questionings and reflections about the Brazilian detective story by female authors.

Keywords: Detective story. Detective story Brazilian. Female authors.

SUMÁRIO

1. OS PRIMERIOS INDÍCIOS – (reflexões sobre o crime, justificativa do título, identificação do <i>corpus</i> , considerações gerais sobre a narrativa, o romance policial no Ocidente, objetivos, metodologia de leitura e arquitetura do trabalho).....	08
2. FRAGMENTOS DA LITERATURA POLICIAL DE AUTORIA FEMININA EM ALGUNS PAÍSES OCIDENTAIS: uma tentativa de elencar autoras e obras mais representativas.....	25
3. AS ESCRITORAS BRASILEIRAS E O CRIME NA FICÇÃO	40
3.1. Maria Alice Barroso: a pioneira do romance policial brasileiro	41
3.1.1. Quem Matou Pacífico: Idalina, a primeira assassina do romance policial de autoria feminina	44
3.2. Ana Arruda Callado: uma representante da coleção Elas são de Morte	57
3.2.1. Uma aula de Matar: Marina, a “viúva negra”	59
3.3. Kátia Rebello: a mulher catarinense e o crime com sabor local	66
3.3.1. Olhos de Vidro: Canhoto e Paula, duas mulheres - a criminosa e a detetive ..	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS – (movimento em contrapelo que parte dos resultados das leituras até chegar às ponderações sobre as teorias assinaladas na introdução).....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	88

1. OS PRIMERIOS INDÍCIOS – (reflexões sobre o crime, justificativa do título, identificação do corpus, considerações gerais sobre a narrativa, o romance policial no Ocidente, objetivos, metodologia de leitura e arquitetura do trabalho)

O mal não é externo a nós, mas algo que nos habita. Assim como repetimos todas as noites [em nossos sonhos] nossos pequenos assassinatos, sentimo-nos atraídos pelos assassinatos alheios. O crime é *cosa nostra*.¹

O crime de morte, como definido por Garcia-Roza, na epígrafe, suscita uma estranha sensação que acompanha o ser humano desde sua origem. A escrita já o registra nos textos bíblicos quando narra um dos primeiros assassinatos da história: o de Abel por seu irmão Caim. A Humanidade vem presenciando ao longo de sua existência, pequenos delitos e hediondos assassinatos, dos quais os escritores se apropriam para fazer o que o ensaísta e crítico literário Otto Maria Carpeaux chamou de “crime literário”².

O romance policial é um gênero literário que também imita a vida. A morte é “a raiz ideológica”³ dessa ficção. Um cadáver, no romance policial, torna-se um corpo a ser dissecado. Nele, a morte encontra-se, não como o destino inevitável dos homens, mas como um enigma a ser analisado, um objeto de indagação.

Como leitora de narrativas policiais esse jogo entre a vida e a morte já me instigava, na adolescência, a solucionar crimes, como os investigados por Miss Jane Marple, uma detetive de ficção, personagem de Agatha Christie, ou também a desvendar o quebra-cabeça proposto na obra infanto-juvenil *O escaravelho do*

¹ GARCIA-ROZA, L. A. Estado de São Paulo, domingo, 13 de abril de 2008.

² COSTA, F. M. da. *100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal*. São Paulo: Ediouro, 2002, p.14.

³ Cf., BOILEAU, P. e NARCEJAC, T. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

*diabo*⁴, de Lúcia Machado de Almeida⁵ ou ainda outras leituras de mistério⁶ como as de Edgar Allan Poe, em especial os contos; de Conan Doyle, os romances e os contos; os romances de Edgar Wallace e Simenon, formadores do primeiro momento do romance policial denominado *enigma*, segundo classificação do teórico Tzvetan Todorov. Também me chamava a atenção a obra de Dashiell Hammett, *O falcão maltês*, e *A dama do lago*, de Raymond Chandler responsáveis pela segunda linhagem do romance policial, o assim chamado *noir*.⁷

Agora, mestranda do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, além das leituras ficcionais realizo leituras teóricas que fundamentam meus objetivos expressos no título: **ELAS TAMBÉM MATAM**. As circunstâncias que me levaram à escolha desse título ocorreram por dois motivos: o primeiro, após a leitura do livro *Rainhas do crime*, de Sônia Coutinho⁸, no qual a autora traça um panorama do romance policial ocidental escrito por mulheres; e, segundo, o interesse da pesquisa em conhecer, especificamente no Brasil, a produção de romances policiais de autoria feminina. E para exemplificar o que já acontece no país, selecionei para o *corpus* do trabalho narrativas de produção feminina, todas com uma peculiaridade: o papel do criminoso é representado sempre por uma mulher.

A primeira leitura do *corpus* apresenta a obra de Maria Alice Barroso, em destaque *Quem matou Pacífico?*, romance policial feminino pioneiro no Brasil dos anos 60. O segundo romance é *Uma aula de matar*, de Ana Arruda Callado, publicado em 2003, pela Editora Rocco, fazendo parte da coleção *Elas são de morte*, organizada pela jornalista Denise Assis, com 20 títulos assinados por autoras brasileiras, com a particularidade de que a maior parte delas é egressa do universo

⁴ ALMEIDA, L. M. de. *O escaravelho do diabo*. São Paulo: Ática, 1974.

⁵ *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado de Almeida, foi publicado pela revista *O Cruzeiro*, em 1956, e posteriormente em livro, na década de 70, do século XX, pela Ática, Coleção Vaga-Lume. Para efeito de esclarecimento, na obra de Lúcia Machado de Almeida, antes de eliminar uma “ruiva”, o criminoso lhe enviava uma caixa com alguma espécie de besouro, provavelmente uma alusão da autora ao trabalho de Edgar Allan Poe *Escaravelho de Ouro*. (N. A.)

⁶ *Histórias de Sherlock Holmes, Continental Op, A ceia dos acusados, Uma janela em Copacabana, Sai “Par” ganha a morte, A montanha negra, O calendário, Maigret e as testemunhas recalcitrantes*. (N. A.)

⁷ TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-104.

⁸ TODOROV, *op. cit.*, p. 99.

jornalístico, teatral e televisivo. E em terceiro, está a catarinense Kátia Rebello, *Olhos de vidro*, publicado em 2001 pela Editora Papa-Livro.

Escolher esse gênero literário, o romance policial, para configurar o *corpus* do presente trabalho impõe a necessidade de algumas pontuações, à guisa de contextualização teórica, sobre a narrativa ficcional, em particular, o romance policial.

Portanto, quanto à matéria teórica sobre a narrativa ficcional abordada nesse trabalho referencia-se a linha de pensamento de alguns escritores mais conhecidos no gênero como Roland Bhartes⁹, Mikail Baktin¹⁰ e George Lukács¹¹. Quanto à teoria relativa ao gênero policial, os estudos do teórico russo Tzvetan Todorov¹² servirão de embasamento para atender a leitura do *corpus* dessa dissertação. No Brasil, na teoria do gênero, destacam-se os estudos dos autores Paulo de Medeiros e Albuquerque, Sonia Coutinho e Sandra Lúcia Reimão. Complemento a pesquisa, ainda, com a leitura de alguns ensaios publicados na Folha de São Paulo, revistas nacionais, publicação da Editora Rocco: *Saltos altos e punhos cerrados* e, por fim, complemento a pesquisa lendo, também, trabalhos, dissertações e teses acadêmicas sobre o tema, além de entrevistas na *internet*.

Antes de iniciar a matéria teórica sobre o gênero policial, vale ressaltar alguns fragmentos da teoria do narrar, como fundamento visceral do romance. Em decorrência da definição da estreita ligação entre a narrativa policial com outras narrativas abre-se e espaço para algumas indagações atinentes à temática: o que é a narrativa?

O romance policial como gênero funda-se em um ato de narrar e, em seu sentido estrito, o narrar tem raízes na trajetória do homem na Terra, inserindo-se assim, na história da Humanidade.

⁹ BARTHES, R. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise estrutural da Narrativa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

¹⁰ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

¹¹ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

¹² TODOROV, *op. cit.*, p. 37.

As teorias da narrativa mais recentes consideram o ato de narrar de forma mais ampla do que as teorias clássicas, capaz de englobar as manifestações de todos os gêneros existentes no mundo antigo: épico, lírico e dramático. Assim, ao discorrer sobre a infinidade, a multiplicidade e a variedade prodigiosa do narrar, Roland Barthes afirma que “toda matéria é boa para o homem lhe confiar suas narrativas”.¹³

No mundo moderno as narrativas ficcionais trazem o pensamento de alguns estudiosos da literatura que assinalam, por causa do declínio da poesia épica ocorrido no início do século XVIII, que a ficção em prosa, em especial o romance, passa a adquirir o estatuto de mais relevante no universo dos gêneros literários. Idêntica é a postura George Lukács¹⁴ que também fundamenta o romance a partir do declínio da epopéia.

Em contrapartida, a postura de Mikhail Bakhtin divide o romance em antigo, medievo e moderno, além de apontar como possíveis antecessores o *Satiricon*, de Petronio e *Asno de ouro*, de Apuleio; portanto, séculos antes do romance inglês, considerado pelos críticos como o marco divisório do romance propriamente dito. Essa bizantina questão encontra expressão nas palavras de Bakhtin que nega uma teoria completa do romance em razão do gênero não apresentar forma definida, capaz de estabelecer seu cânone. Além disso, o autor aponta que o romance “permite a radiografia de uma sociedade específica em determinado tempo, em virtude de refletir de forma mais fidedigna que outros gêneros, as mudanças da própria sociedade”¹⁵, ou seja, modifica-se conforme a sociedade que o contextualiza, e é importante salientar, na fala do autor, a função social do romance, incluindo-se o policial.

Outro aspecto a ser lembrado, diz respeito à popularidade do romance, que até o século XVII foi tido por uma produção menor. Entretanto, começa a ser considerado um gênero literário de maior importância no século XVIII, graças às novelas do pré-romantismo inglês e francês. Apesar de dividida a opinião sobre a origem do romance europeu, contudo há vozes contraditórias citando, por exemplo,

¹³ BARTHES, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴ LUCKÁS, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

Dom Quixote como sendo o primeiro deles. Porém, se recuássemos mais ainda poderíamos citar *Ulisses*, de Homero como gênese. O crítico Ian Watt¹⁶ defende que a origem do romance está na Inglaterra, no início do século XVIII, com a obra dos escritores ingleses Defoe, Richardson e Fielding com seus principais romances *Moll Flanders*, *Pamela* e *Tom Jones*, respectivamente. A literatura, nessa época, não mais se destina a um pequeno círculo de pessoas letradas, mas à burguesia, isto é, o mundo dessa narrativa passa, na maioria das vezes, a ser restrito à vida doméstico-familiar da classe abastada; seus motivos estão ligados aos destinos de homens simples, sem vilões nem heróis, daí considerar-se *Tom Jones* o primeiro romance.

Assim, a partir do século XIX, o romance transforma-se na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. Já na segunda metade do século XX, em particular na década de 80, tornam-se duvidosas quaisquer tentativas de definir a produção desse período, pela extrema flexibilidade de forma e ausência de fronteiras com os demais gêneros.

Aqui estão registrados alguns fragmentos teóricos e historiográficos do romance que não pretendem esgotar o assunto, mas objetivam estabelecer uma moldura referencial para servir de embasamento às leituras da narrativa policial.

Na tentativa de apreender as manifestações iniciais, é oportuno apontar aqui como o provável período histórico do aparecimento da narrativa policial já configurada como gênero literário, ser a primeira metade do século XIX, de acordo com a maioria dos estudiosos do assunto. Citam-se três condições sociais dessa época, julgadas as mais responsáveis por esse despontar. Conforme Ernest Mandel, em *Delícias do crime*¹⁷ a primeira diz respeito à popularização da imprensa, aumentando a circulação e a produção de jornais e, mais tarde, de livros em escala numérica “nunca antes alcançada”; e a segunda, ao grande interesse do público leitor pelo chamado *fait divers*¹⁸, dramas individuais descritos por repórteres

¹⁶ WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁷ MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988, p. 23.

¹⁸ Cf., MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 99. O *fait divers* no século XIX, segundo o verbete do Grand Larousse Universel é assim definido: Sob essa rubrica os jornais agrupam com arte e publicam regularmente as mais diferentes notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto à mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, raptos

sensacionalistas em coluna especial do jornal. É justamente nessa seção que Monsier Auguste Dupin, personagem ficcional de Edgar Allan Poe, no conto *O mistério da Rua Morgue*, consegue as informações que servirão de ponto de partida para as pesquisas do amigo e narrador e para a revelação do detetive Dupin: (...) folheávamos uma edição vespertina da *Gazette des Tribunaux*, quando a seguinte notícia nos chamou atenção: **CRIMES EXTRAORDINÁRIOS** (...) ¹⁹

A terceira condição refere-se ao crescimento das cidades que, em decorrência da Segunda Revolução Industrial, permitiu em seus bairros populosos e mal planejados a proliferação da população de marginalizados, motivando a transformação do criminoso eventual em profissional, categoria até então pouco freqüente, salvo a dos assaltantes de estrada. Em decorrência, constata-se o aumento expressivo da criminalidade nos grandes centros urbanos, fato explorado pelos jornais populares de grande tiragem e alimentado pelo fascínio do público leitor²⁰.

Em postura diferenciada, Antônio Gramsci, em *Literatura e vida nacional*, aponta outra origem para a narrativa policial. Para ele, esse gênero “nasceu às margens da literatura sobre ‘julgamentos célebres’, ligando-se aos temas de vingança, tipo *Conde de Monte-Cristo*, e expressando a luta “entre a delinqüência profissional ou especializada e as forças de ordem legal, privadas ou públicas, sobre a base da lei escrita”.²¹

Vale lembrar o fato de que a primeira narrativa de Conan Doyle, *Um estudo em vermelho*, seguir o padrão de vindita ou justiça pessoal, tendo como personagem ícone Jefferson Hope que atravessa o Atlântico em perseguição ao matador de sua amada.

Apesar das controvérsias sobre a gênese, pode-se afirmar que a narrativa policial nasceu nos países de sistema econômico capitalista. Segundo Salvador

misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais que o bezerro com duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários etc.

¹⁹ POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 120.

²⁰ MANDEL, *op. cit.*, p. 23.

²¹ GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 118.

Parga, em *Los mitos de la novela criminal*²², trata-se de um produto típico da sociedade capitalista, visto basear-se em princípios de defesa patrimonial e em princípios democráticos que permitiram o surgimento do detetive particular, a denúncia dos vícios e a luta contra a corrupção policial. Por outro lado, conforme Parga, o capitalismo possibilita a civilização do ócio, sendo capaz de gerar como manifestação de sua cultura, o gênero policial. No entanto, esclarece Parga, todos esses possíveis antecedentes carecem da “essencialidade necessária para configurar uma narrativa policial e, sobretudo, lhes falta a essência de gênero, que somente aparecerá a partir dos relatos de Edgar Allan Poe”.²³

Mesmo em épocas anteriores à Revolução Industrial, o crime já existia como tema de inúmeras obras literárias do Ocidente, sendo possível encontrá-lo até mesmo na Bíblia. Vale lembrar, para ilustrar a assertiva anterior, a busca de Édipo ao assassino de Laio e a busca de Hamlet ao responsável pela morte de seu pai, o rei da Dinamarca. O crime aparece também fazendo parte da diversidade narrativa em terras mais longínquas, no Oriente, nos relatos de *As mil e uma noites*, conhecidos pela tradução inglesa de um original árabe, possivelmente sua origem também na Índia, onde o imaginário das narrativas de Scheherazade criava o suspense que mantinha a vida da narradora.

Ao abordar a gênese do gênero policial, Thomas Narcejac, em *Le roman policier*, registra que, nos fins do século XIX e no início do século XX, essa espécie de narrativa ficcional esteve “longe de ser considerada como menor, pois, ao romper com a narrativa tradicional, ela permite a abertura de um caminho não explorado, e enriquece a literatura pelo contato com a sociologia, a antropologia e a psicanálise.”

²⁴

Todavia, o estudioso brasileiro sobre o assunto, Paulo de Medeiros e Albuquerque, em *O Mundo emocionante do romance policial*²⁵, ao discorrer sobre a origem da narrativa policial afirma que sua gênese repousa na narrativa de

²² PARGA, S. V. de. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Editorial Planeta; 1981.

²³ PARGA, *op. cit.*, p.19.

²⁴ NARCEJAC, Thomas. Une machine a lire. Le roman policier. In: *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n.4/5, p. 13-15, jan/ago, 1998, p.13.

²⁵ ALBUQUERQUE, P. de M. e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

aventuras, a la Robin Hood, como uma nova forma de ação sem que o herói fosse, necessariamente, “um lutador, um guerreiro ou um espadachim”.²⁶

Outros autores apontam fontes diferenciadas como a crônica criminal e o romance gótico. Todas essas espécies encontram-se ligadas pela presença do crime, contra a vida ou contra o patrimônio.

Sob ângulo diferente, Wolfgang Kayser, em *Análise e interpretação da obra literária*²⁷, considera a narrativa policial uma variante de uma “forma magna” e afirma que sob ela existe a forma simples da adivinha ou do enigma. Define o enigma como “aquilo que é segredo para um grupo e sua solução significa o direito de incluir todos na situação privilegiada de participantes do grupo”.²⁸ Mais tarde, Ernest Mandel retoma a questão de sua origem e função, afirmando que o enigma, e não o crime ou o assassinato constitui-se no verdadeiro tema das primeiras narrativas policiais. Afirma, ainda, que o assunto “é analítico e não social ou jurídico”.²⁹ A novela policial substitui a intuição e o acaso pela precisão e pelo rigor lógico, combinando ficção, raciocínio e inferência lógicos. As afirmativas de Mandel são referentes, em particular, ao policial de *enigma*.

Em conferência proferida na Universidade de Belgrano, Jorge Luis Borges, ao tratar do conto policial, particularizou a produção de Poe, afirmando ter o autor tencionado criar “um gênero intelectual e não um gênero realista”.³⁰ Nele, a solução acontece pela racionalidade abstrata de um investigador e não pela ação de delatores ou pela falha dos criminosos. Assegura, ainda, ser a literatura policial uma operação mais da mente do que da imaginação e, aponta “Edgar A. Poe como o criador do relato policial e do leitor de ficção policial”³¹, devido as suas três narrações que tem como protagonista o investigador diletante Charles Auguste Dupin: *The murders in the Rue Morgue*, *The mystery of Marie Roget* e *The purloined letter*. A

²⁶ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 09.

²⁷ KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária. (Introdução à Ciência da Literatura)*. Coimbra: Armênio Amado, 1970, v.2.

²⁸ KAYSER, *op. cit.*, p. 217.

²⁹ MANDEL, *op. cit.*, p. 37.

³⁰ BORGES, J. L. El cuento policial. **In:** *Borges oral: conferencias*. Buenos Aires: Emecê/Editorial de Belgrano, 1997, p. 94.

³¹ BORGES, *op. cit.*, p. 97.

identificação de Poe como criador do gênero policial é consenso na grande maioria dos estudiosos dessa espécie de narrativa, fazendo ressalva apenas para o romance policial cuja primazia encontra-se em Conan Doyle.

Volte-se ao contexto atual da sociedade capitalista e encontrar-se-ão novas motivações sociais a incentivar autores e leitores em torno da literatura, ficcional e não ficcional, dedicada ao crime. Na imensa produção da literatura não ficcional cita-se, entre as estrangeiras, como sendo a mais recuada, talvez, o livro *Do Assassinato como uma das Belas Artes*³², em 1827, de Thomas De Quincey, outro exemplar não-ficcional é de 1999, *The Mammoth Book of Unsolved Crimes*³³, de Roger Wilkes, e, no Brasil, com publicação mais recente, em 2007, os *50 Anos de Crime*, organizado por Fernando Molica³⁴.

Outro aspecto teórico do tema refere-se aos elementos narrativos necessários à construção da ficção policial. Com base no ensaio, *As estruturas narrativas*³⁵, de Tzvetan Todorov, traçam-se aqui as duas categorias principais descritas pelo autor das chamadas “espécies” *enigma* e *noir*, por considerá-las mais adequadas à leitura do *corpus*. Todorov estabelece várias diferenças entre essas duas espécies: a narrativa de *enigma* valoriza-se pela autoridade absoluta do pensamento e da lógica do detetive, que, com sua aparência quieta e analítica, defende a lei e decifra enigmas. É imune a qualquer risco de perigo, de violência ou até mesmo de morte. Essa narrativa, que tem no conto de Poe o fundador das regras, ainda apresenta como um dos elementos a dupla história, com duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele, isto é, a história do crime e a história do inquérito. As personagens, durante a narrativa do inquérito, não agem; apenas descobrem, pelas pistas que surgem nessa arquitetura puramente geométrica, um jogo feito de adivinhações culminando assim num grande aprendizado. O narrador, memorialista, é amigo do detetive; o crime, fator imprescindível à narrativa; o criminoso, o local onde ocorre o crime, configurado

³² DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Porto Alegre: LP&M, 1985, p.9.

³³ WILKES, R. *The Mammoth Book of Unsolved Crimes*. London: Robinson, 2005.

³⁴ MOLICA, F. *50 anos de crime*. São Paulo: RCB, 2007.

³⁵ Além dos autores já citados, devo à leitura do ensaio *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov, as linhas teóricas que compõem o perfil do policial de *enigma* e *noir*. (N. A.)

habitualmente por uma metrópole; e o final feliz, quando o narrador une as pontas da história e o detetive desvenda o crime, revela o criminoso e o entrega à Justiça.

Todos esses elementos unidos fazem do romance policial de *enigma* um complexo jogo em forma ficcional. Em seu livro, *Los juegos y los hombres*³⁶, Roger Callois descreve o jogo como um ‘sistema de regras’, assim a estrutura e o mecanismo de alguns jogos como o de xadrez e o romance policial são muito semelhantes, pois

“in each there is a problem to be solved; and the solution depends wholly on mental processes — on analysis, on the fitting together of apparently unrelated parts, on a knowledge of the ingredients, and, in some measure, on guessing”.³⁷

Cada qual vem com uma série de sobreposições de pistas para orientar, e estas pistas, em seus respectivos lugares, anunciam o caminho da decifração. *“Each is supplied with a series of overlapping clues to guide the solver; and these clues, when fitted into place, blaze the path for future progress.”*³⁸ E também, em cada um, quando a solução final é alcançada, todas as informações encontram-se interligadas tecendo estreitamente o caminho feito pela revelação. *“In each, when the final solution is achieved, all the details are found to be woven into a complete, interrelated, and closely knitted fabric.”*³⁹ Para um leitor atento não há nada mais estimulante do que essa atividade cerebral. O público leitor *“mankind has always received keen enjoyment from the mental gymnastics required in solving a riddle; and puzzles have been its chief toy throughout the ages”*⁴⁰ se interessa pela solução do enigma, pois

“there is a great difference between waiting placidly for the solution of a problem, and the swift and exhilarating participation in the succeeding steps that lead to the solution. But in the detective novel, as we shall see, these qualities are either subordinated to ineffectuality, or else eliminated entirely. The reader is immediately put to work, and kept busy in every chapter, at the task of solving the book’s mystery”⁴¹

³⁶ CALLOIS, R. *Los juegos y los hombres: la mascara y el vertigo*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1986.

³⁷ Em cada um há um problema a ser resolvido e a solução depende inteiramente dos processos mentais, da análise de um conjunto de elementos cuja montagem das partes, aparentemente independentes, constroi uma adivinhação. CALLOIS, *op. cit.*, p. 137.

³⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 139.

³⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 140.

⁴⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. 142.

O leitor é posto imediatamente à prova, e se mantém ocupado em todos os capítulos na tarefa de resolver o mistério do enredo. O romance policial de *enigma* tem suas próprias normas, elabora o seu próprio regulamento, cria suas próprias pistas, como, também, sua própria forma e técnica.

Do mesmo modo pensava o romancista S. S. Van Dine criador do detetive Philo Vance, que, em 1928, chegou a estabelecer regras para uma boa narrativa policial de *enigma*. Para ele, tudo se resumia a um jogo entre o autor e o leitor. Portanto, publicou um artigo no *The American Magazine*, chamado *As vinte regras do romance policial*, no qual conclui que o escritor deve 'jogar limpo' com o leitor. Em outras palavras, a luta de intelectualidade deve acontecer em dois níveis: entre o detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor. Nessas duas lutas, a identidade do culpado é o mistério para o qual tanto o detetive quanto o leitor devem ser conduzidos por meio de um sistemático exame de pistas. Tzvetan Todorov em seu ensaio *Tipologia do romance policial*, incluído em *As estruturas narrativas*, resumiu em oito essas regras por achar as de S. S. Van Dine redundantes. São estas: "1) o leitor e o detetive devem ter as mesmas oportunidades para desvendar o mistério, no entanto, o leitor nunca deverá suplantar o autor; 2) o herói do romance, o detetive, sempre sairá vencedor, pois se o contrário acontecer, o fato será atribuído à baixa qualidade da estória e, portanto, não haverá suspense, uma solução surpreendente ou uma catarse; 3) não pode haver intriga amorosa para não atrapalhar o processo intelectual do detetive; 4) deve ter um cadáver para causar horror e desejo de vingança; 5) o culpado deve ser um dos personagens comuns, mas gozar de certa importância e não um assassino profissional; 6) o culpado nunca poderá ser o detetive e o crime deve ser cometido por razões pessoais; 7) a solução do mistério deve estar evidente desde o início para que uma releitura possa mostrar ao leitor o quanto ele foi desatento e 8) as pistas devem estar todas presentes e o leitor deve se surpreender ao saber a identidade secreta do assassino".⁴² Segundo Van Dine, o romance policial deve ser verossímil, mas não cheio de descrições já que se trata de um jogo.

Quanto à narrativa policial *noir*, esta possui características particulares e, dentre elas, destacam-se o realismo, a crítica social, o culto à violência, o emprego

⁴¹ CALLOIS, *op. cit.*, p. 145.

⁴² TODOROV, *op. cit.*, p. 101.

de uma nova linguagem e de um novo enfoque do crime e da justiça. Aqui o crime não mais é encarado como um problema individual, mas tem suas raízes na sociedade. Daí a responsabilidade ser também de todos. Na ação narrativa do gênero *noir*, a tarefa pode ser realizada pelo protagonista ou por um narrador impessoal que pode ser, eventualmente, assumido por outras personagens, admitindo-se assim, ângulos diversificados da narração. O crime acontece, em maior escala, após o início da narração, o que o faz coincidir com a investigação. Não se trata mais de reconstruir um crime passado e, no final, desvendar seu agente; pois, na narrativa *noir* o leitor acompanha, passo a passo o processo da investigação. Ao invés de apresentar-se como um “enigma” a ser resolvido, ou “um jogo a ser vencido”, a trama narrativa envolve o leitor na busca da solução do mistério. O detetive típico do *noir* é mais consciente da natureza imoral do grupo social a qual pertence. Por essa razão move-se impulsionado por um código especial de comportamento próprio de um profissional, investiga, corre risco de vida e luta pelo triunfo da justiça sobre a impunidade do crime. Nessa luta, o investigador finda por empregar a violência contra a violência. Outro elemento a ser salientado na estrutura do gênero policial *noir*, é o término da narração. O desfecho da história é realista, com aspectos pessimistas, muitas vezes, sem solução. Ensaístas e críticos que abordam o tema consideram que esse novo estilo de narrar reflete bem as contradições do século XX.

Quanto à historiografia da narrativa policial, o primeiro construtor do enigma da narrativa de crime foi Edgar Allan Poe, em 1845, que atua em suas narrativas com o detetive Mr. Dupin e seu amigo não-nominado. Quarenta anos mais tarde, com Conan Doyle, surge o romance policial com a forma de duplas composto pelos personagens Sherlock Holmes e Dr Watson. Ao contrário de Poe, que escreveu apenas novelas, Conan Doyle ganhou mais notoriedade pelos romances, além de também ter escritos contos. Dentre seus romances o mais citado é *O cão de Basquerville* e *O estudo em vermelho*. Anos mais tarde surgem autores como Rex Stout, Agatha Christie, Simenon e Dashiell Hammet, que se fizeram célebres.

Nos traços iniciais de caráter historiográfico da narrativa policial, na Literatura Brasileira, o primeiro romance *O mistério*⁴³ foi escrito a oito mãos: com Medeiros e

⁴³ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p.167.

Albuquerque, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia, seguido por outro romance, também escrito em parceria *O homem das 3 cicatrizes*⁴⁴ em 1949, com a participação da primeira escritora brasileira, Dinah Silveira de Queiroz, a escrever romance policial em parceria. Em 1964, publicou-se *O mistério dos MMM*⁴⁵, outro romance em parceria, agora com a presença de duas mulheres: Raquel de Queiroz e, novamente, Dinah Silveira de Queiroz, além da colaboração de vários outros escritores como Jorge Amado, Antônio Callado, José Conde, Orígenes Lessa, Herberto Sales, Viriato Corrêa, Guimarães Rosa e Lúcio Cardoso, romance publicado pela Editora O Cruzeiro. E assim, outros expressivos nomes do romance policial brasileiro serão arrolados no segundo capítulo, sempre com o foco na autoria feminina.

Desde as primeiras décadas do século XX, as características do romance policial clássico vêm sendo transgredidas ou agregando outros elementos em sua estrutura narrativa e determinam o romance policial contemporâneo. Porém, as transgressões aos cânones clássicos ou *enigma* e *noir*, são mais acentuadas a partir da segunda metade do século XX e, em especial, a partir da década de 80. Uma das marcas dessa possível categoria manifesta-se pelo caráter híbrido, pela mescla de elementos do cânone, pelo imbricar de características do romance policial de *enigma* com alguns elementos que caracterizam o romance policial *noir*.

Quanto às funções que o romance policial possui na sua origem clássica, observa Ernest Mandel⁴⁶ que, nos Estados Unidos da América, na Inglaterra e em outros países europeus permanece, na origem dessa narrativa, a morte como elemento de coisificação. Essa ideologia da narrativa policial desponta como uma indagação ao crime, como um corpo a ser analisado dentro das possibilidades oferecidas pela situação; o ser humano não é tratado como um ser único, mas como um amontoado de pistas que exige um jogo de cérebros como o jogo de xadrez para, após uma minuciosa investigação, revelar a partida, o assassino. Outra função do romance policial apontada por Mandel é a denúncia da ideologia burguesa que

⁴⁴ *O homem das 3 cicatrizes*, de Fernando Sabino, Herberto Salles, Adonias Filho, Josué Montelo, Dinah Silveira de Queiroz, Marques Rebelo, Ivo Ivo, José Conde - coordenador do projeto, Rosário Fusco e Newton Freitas. Tal novela foi publicada nos suplementos *Letras e Artes* do jornal *A Manhã* a partir de 12 de junho de 1949. (N. A.)

⁴⁵ ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁶ MANDEL, *op. cit.*, p. 36.

caracteriza o capitalismo, crítica essa que para se manter presente durante a narrativa pode correr o risco de perder o atrativo mercadológico que essa literatura tem. A mesma função ideológica é percebida por Walter Benjamim⁴⁷ quando faz relação entre a narrativa policial de *enigma* de Edgar Allan Poe e o mobiliário burguês. Nota-se nessa opção de Poe, segundo Benjamim, a exclusão da descrição do indivíduo da grande cidade para perder-se em descrições minuciosas do interior do “espaço fechado”, o espaço burguês.

É importante registrar também que no século XIX além de impor-se como literatura de entretenimento, o romance policial reflete o medo da burguesia ao poder crescente do proletariado que ameaça a situação privilegiada daquela classe social, mantendo daí a vitória do Bem sobre o Mal. Hoje, a inversão dos fatos está presente na narrativa policial quando os leitores observam que o Mal, às vezes, vence o Bem, exemplo que poderá ser observado no terceiro capítulo com a leitura do romance de Ana Arruda Callado.

Outro aspecto do romance policial é o da racionalidade científico-industrial da sociedade civilizada, defendida por Sigfried Kracauer⁴⁸, racionalidade esta desenvolvida pelos leitores, quando as personagens são estereotipadas, convindo às leis do jogo e o papel do detetive é desvendar o assassino. Vista como fonte de inspiração, a obra policial de ficção representa a ordem e a justiça, que vigoram a partir do detetive, que incorpora a *ratio* como perfeição, como um guia, uma instituição detentora da legalidade a quem todos devem se submeter.

Contraopondo às funções do romance policial apresentadas acima se tem Thomas Narcejac e Marçal Aquino, para os quais a função da narrativa policial se destina ao deleite do espírito como forma de informação, pois na interpretação dos autores a narrativa apenas se apresenta como “romance máquina”, um desembaralhar de informações que se limita a uma decodificação de pistas, esse desembaralhar, de certa forma, não se distancia da teoria de jogo, pois entretenimento e ludismo aproximam-se.

⁴⁷ BENJAMIN, W. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. **In:** *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, jan./ago, 1988, p. 44-48.

⁴⁸ KRACAUER, S. Reflexões sobre o romance policial. **In:** *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 3, n. 4/5, jan./ago, 1988. p. 12.

A presente dissertação tem como objetivo, em seu âmbito maior, a leitura da narrativa policial em seus cânones: *enigma*, *noir* e *mescla*. Em âmbito mais restrito, trata-se da literatura policial brasileira em sua vertente de produção feminina. Busca-se, na historiografia do gênero entre nós, a linha da autoria feminina em seus momentos mais conhecidos. Até o presente momento, atingiu-se um número expressivo de autoras, ficando a pesquisa aberta para futuras descobertas.

A metodologia de leitura no romance de Maria Alice Barroso, *Quem matou Pacífico?* tem por finalidade, além de destacar os elementos estruturais segundo Todorov, a comprovação da função social desse romance policial, que é retratada pela denúncia do poder da burguesia, do capitalismo desenfreado, apontado por Mandel, caracterizada, nesse romance, pela posse de terra pelos grandes latifundiários inviabilizando, assim, o progresso do norte mineiro e o empobrecimento da população que sobrevive sob a exploração e o autoritarismo dos “coroneis”.

A segunda leitura refere-se ao texto da autora Ana Arruda Callado, *Uma aula de matar*, integrante da *Coleção Elas são de morte*, com a particularidade da leitura elaborada sob o viés do romance *noir*, um verdadeiro tabuleiro de xadrez, quando a dama assassina foge do xeque-mate dado pelo detetive e, mais uma vez, nessa coleção, o ‘Mal vence o Bem’, invertendo a lógica da racionalidade científico-industrial da sociedade civilizada, defendida por Sigfried Kracauer, antes encontrada no romance policial de *enigma*.

O terceiro romance policial, *Olhos de vidro*, da autora catarinense Kátia Rebello, tem como intenção de leitura a representação do romance policial do momento de *mescla*, ou seja, misturando elementos do *enigma* e do *noir*, enfatizando, de forma original o espaço, uma ilha, espaço com sabor local, que foge do “quarto fechado” quando o olhar do narrador volta-se agora para os ângulos e arestas climáticos da ilha de Santa Catarina. Outra peculiaridade é a presença de uma detetive, que conduz a narrativa e as investigações.

Os procedimentos a serem adotados para alcançar as metas propostas definem-se em suas ordens metodológicas: pesquisa de cunho teórico a diversos

textos (nacionais e estrangeiros), e os textos ficcionais que formam o objeto da leitura.

A pesquisa teórica funda-se na coleta e leitura de textos referentes às matérias seguintes: a narrativa, o romance e o romance policial e os seus elementos básicos de composição. Os elementos teóricos e ficcionistas já foram citados no início do capítulo.

Outra etapa do procedimento metodológico consiste na leitura dos textos ficcionais mais representativos da espécie *enigma*, ou do gênero *noir*. Citam-se os livros já lidos: *Os crimes da Rua Morgue*, *O mistério de Marie Rogêt* e *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe; *Um estudo em vermelho* e *O cão de Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle; *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett; *A dama do lago*, de Raimund Chandler; *Maigret e as testemunhas recalcitrantes*, de Simenon; *O homem do terno marrom*, e *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie; *Uma questão de moral* e *O Sol por testemunha*, de Patrícia Highsmith; *Morte no seminário*, de P. D. James.

As fases da leitura são de duas ordens. A primeira de natureza textual, diz respeito à contextualização do texto, à paráfrase do enredo e sua tipologia frente à classificação do romance policial: *enigma* ou *noir*, nomeados por Todorov e a designação de *mescla* quando essas duas espécies estiverem presentes na mesma narrativa.

A última etapa diz respeito aos procedimentos de cotejar os resultados dessas leituras; salientar os aspectos diferenciais do *corpus* na leitura intertextual deles com os modelos de cada categoria do romance policial; questionar os pontos controvertidos, que fazem parte da fortuna crítica do tema; e refletir sobre os aspectos inusitados desse gênero. Tais procedimentos serão efetuados na conclusão deste trabalho.

Quanto ao planejamento do trabalho, no primeiro capítulo encontram-se os primeiros indícios ou pistas, as quais indiciam o caminho a ser percorrido para desenhar o encontro com o tema e seu desenvolvimento, a identificação do *corpus*, a matéria teórica, o perfil historiográfico da narrativa policial ocidental, os objetivos, a metodologia e o planejamento da futura dissertação.

O segundo capítulo dessa dissertação revela a presença da produção feminina, num contexto mais abrangente, pontuando as autoras de maior expressão: na Europa, na América do Norte e no Brasil. A lacuna da produção feminina no universo ficcional do crime em relação à produção masculina é fato. Outro retrato fornecido pela estatística é que as mulheres, tanto no mundo referencial quanto no mundo ficcional, não costumam matar tanto quanto os homens. E, também, faz parte das estatísticas criminais a ausência feminina no rol dos criminosos seriais. Em outras palavras, é mais difícil encontrar mulheres que sejam *serial killers* tanto na realidade quanto na ficção. Porém, é inquestionável o fato de as mulheres serem as grandes vítimas dos assassinos seriais. Registra-se aqui a dificuldade em tratar-se desse tema, na atualidade, devido à circunstância de que as editoras não disponibilizam informações e material para pesquisa⁴⁹.

Faz parte do terceiro capítulo o registro da produção das escritoras brasileiras, dando-se destaque a três autoras: a pioneira Maria Alice Barroso, Ana Arruda Callado, jornalista e uma das participantes da Coleção *Elas são de morte* e Kátia Rebello, uma autora fora do eixo central da cultura brasileira Rio-São Paulo.

O último capítulo, à guisa de conclusão, apresenta os questionamentos e reflexões a respeito dos resultados da leitura do *corpus*.

Para entendimento da questão faz-se necessário uma contextualização do tempo e do espaço para dar melhor compreensão ao romance policial feminino no Ocidente, e é isso o que se processa na fase seguinte, o segundo capítulo.

⁴⁹ Entretanto, algumas livrarias como a Livraria do Crime, que apesar do seu grande acervo, dificilmente identifica a presença de escritoras na produção do gênero policial, em seus encartes de divulgação *on line* as mulheres aparecem regularmente como um elementos canônicos do gênero, no papel de vítima ou de cúmplice do criminoso. Idêntica situação encontra-se na Rede Brasileira de Autoras (REBRA) escritoras cujos textos, de gênero diverso, não alcançaram à publicação, mas por iniciativa própria, algumas autoras se organizaram, criaram essa rede e já dispõem suas obras em acervo virtual para pesquisa. (N. A.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1973.

ALMEIDA, L. M. de. *O escaravelho do diabo*. São Paulo: Ática, 1974.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

_____. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

BARROSO, M. A. *Quem matou Pacífico?*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *Um nome para matar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

BARTHES, R. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise estrutural da Narrativa*. Tradução de Milton José Pinto. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOILEAU, P. e NARCEJAC, T. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

CALLADO, A. A. *Uma aula de matar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CALLOIS, R. *Los juegos y los hombres: la mascara y el vertigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. México: Fundo de Cultura Econômica, 1986.

CHANDLER, R. A simples arte de matar, In: *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viegas. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

CHRISTIE, A. *O caso dos dez negrinhos*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

- CORREA, C. P. *Adeus, Princesa*. São Paulo: Rocco, 2001.
- COSTA, F. M. da. *100 melhores contos de crime & mistério da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- COUTINHO, S. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.
- DE QUINCEY, T. *Do assassinato como uma das belas artes*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HIGHSMITH, P. *Uma questão de moral*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- JAMES, P. D. *O farol*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KAEMMEL, E. *Literatura under the Table: The detective Novel and its Social Mission*. In: *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. London: HBJ Book, 1983.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária. (Introdução à Ciência da Literatura)*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1970.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- LEON, D. *Vestido para morrer*. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, C. dos S. G. *Patrícia Galvão a face oculta (leitura do conto policial de King Shelter em safra macabra)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teoria e Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MATRAGA. Rio de Janeiro: UERJ, v.3, n. 4/5, jan./ago, 1988
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MOLICA, F. *50 anos de crime*. São Paulo: RCB, 2007.
- O ESTADO DE SÃO PAULO, domingo, 13 de abril de 2008.
- PARGA, S. V. de. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Editorial Planeta; 1981.
- POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 120.

QUEIROZ, E. de. *O Mistério da Estrada de Sintra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

REBELLO, K. *Olhos de Vidro*. Florianópolis: Papa-Livro, 2001.

REIMÃO, S. L. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva; 1969.

VASQUEZ, P. K. *Saltos altos, punhos serrados: o estilo do policial em gênero e número*. São Paulo: Rocco, 2004.

WALLACE, E. *A pista do alfinete novo*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

WATT, I. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

WILKES, R. *The Mammoth Book of Unsolved Crimes*. London: Robinson, 2005.

Sites visitados

<http://oglobo.globo.com/blogs/paralelos/posts/2007/09/22/tony-bellotto-as-mulheres-o-romance-policial-74387.asp>

<http://pt.wikipedia.org/>

<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/g8bB2E/Costa%20Jeanine.doc>

<http://tretaseletras.blogspot.com/2007/05/curtas-sobre-metragens-o-mistrio-da.html>

http://www.autoria.com.br/laboratorio_autoria/artigo.asp?id_pub=1955

<http://www.fpx.com.br/mostracol.asp?colid=65>

<http://www.grupos.com.br/blog/miracemarj/permalink/10728.html>

<http://www.rascunho.net/artigo>

http://www.rocco.com.br/ElasSaoDeMorte/entrevista_deniseAssis.asp

<http://www.verbeat.org/blogs/forsit/>

<http://www1.an.com.br/2000/set/21/0ane.htm>

<http://www2.af.rec.br/noticia.kmf?noticia=7111715&canal=277&total=18&indice=>

www.terra.com.br/cinema/suspense/ripley.htm

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BARROSO, Maria Alice. *A Saga do cavalo indomado*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. v.1(Fatos e Mitos).
- BORDO, Susan. A feminista como o Outro. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p.10-29, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. **In:** *Borges oral: conferências*. Buenos Aires: Emecê/Editorial de Belgrano, 1997.
- BOURNEUF, R. e QUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CASTRO, R. *O primeiro detetive fervido a 100°*, prefácio à edição de Continental Op. São Paulo: Cia de Letras, s/d.
- CHANDLER, R. *A Dama do Lago*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, Claudia de Lima. “O sujeito no feminismo:revisitando os debates”. *Cadernos Pagu*, n. 19, p. 59-90, 2002.
- _____. “O feminismo e o pós-modernismo/pós- estruturalismo: (in)determinações da identidade nas (entre)linhas do (con)texto”. **In:** PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar(Orgs.). *masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinarietà*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 57-90.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1979.

- FRYE, N. Mito, ficção e deslocamento. In: *Fábulas de Identidade*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- JOLLES, A. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- REBELLO, K. *A Casa da praia*. Florianópolis: FCC; 1990.
- REBELLO, K. *Coincidência*. Florianópolis: Papa-Livros; 1999.
- REBELLO, K. *Homicídio em Dó Maior*. Florianópolis: Papa-Livros; 1996.
- SIMENON, G. *Maigret e as testemunhas recalcitrantes*. Tradução de A. P. Fernandes. Lisboa: Livraria Bertrand.
- SIMENON, G. *O Assassino*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TODOROV, T. A narrativa primitiva. In: *A poética da prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70; 1979. p. 156-167.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva; 1975.
- WELLEK, R. e WARREN, A. *Natureza e formas da ficção narrativa*. In: *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.