

DESCONSTRUINDO A TIPOLOGIA DO ROMANCE POLICIAL

DECONSTRUCTING THE TYPOLOGY OF THE DETECTIVE FICTION

DOI: 10.70860/ufnt.entreletras.e16368

Luís Enrique Cazani Júnior¹

Resumo: Este artigo parte do texto *Tipologia do Romance Policial*, que foi escrito por Tzvetan Todorov (2013). Recupera a historicidade da narrativa de mistério, das condições de surgimento até sua negação, que culminou com o aparecimento da história negra e suspense. Além do mais, aprofunda as considerações do autor acerca do suspense como gênero literário com a análise de *Puzzle for Fiends* (1977), *Puzzle for Wantons* (1977) e *The Talented Mr. Ripley* (2012).

Palavras-chave: romance; mistério; negro; suspense.

Abstract: This article starts from the text *Typology of Detective Fiction*, by Tzvetan Todorov (2013). It recovers the historicity of the mystery narrative, from the conditions of its emergence to its denial, which culminated with the appearance of the noir and suspense roman. In addition, it deepens the author's considerations about suspense as a literary genre with the analysis of *Puzzle for Fiends* (1977), *Puzzle for Wantons* (1977) and *The Talented Mr. Ripley* (2012).

Keywords: fiction; mystery; black; thriller.

Introdução

De Tzvetan Todorov, *Tipologia do Romance Policial* é um texto que descreve três tipos de narrativas: mistério, negro e suspense. Segundo o autor, a história de mistério possui as linhas temporais de ocorrência e de investigação. O desenvolvimento da segunda é mínimo, já que suas personagens “não agem, descobrem” (Todorov, 2013, p. 96). Ainda, na estrutura, a curiosidade sobressai, ou seja, o olhar pretérito. De mais a mais, o segundo momento “serve somente como mediadora entre o leitor e história do crime” (Todorov, 2013, p. 97). Já na trama negra, o delito não é pregresso. Como informou Todorov (2013, p. 98), a “prospecção substitui a retrospecção”; se há enigma, ele é acessório. O romance negro projeta a atenção do leitor para o futuro a partir de fatos que se desdobram no presente. O espectro da transgressão é ampliado

¹ Doutor, mestre e graduado em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: enrique.cazani@unesp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9514-2586>.

e inclui o detetive, com acentuação da violência, das paixões e da imoralidade. Por fim, Todorov (2013) enquadró o suspense entre os dois vieses: preocupação com o que ocorreu e ocorrerá.

Partindo dessa premissa teórica, este artigo objetiva recuperar a historicidade desses tipos de ficção, levantando as condições que propiciaram o advento da narrativa de mistério e sua desconstrução, que gerou os demais arcabouços. Além do mais, o trabalho discute o suspense como gênero a partir da análise de livros de autores mencionados por Todorov (2013): *Puzzle for Fiends* e *The Talented Mr. Ripley*, de Patrick Quentin e Patrícia Highsmith, respectivamente. A título de comparação, são apresentadas considerações sobre o suspense do cineasta inglês Alfred Hitchcock. Como parâmetros empregados no exame, foram escolhidos: delito (temporalidade, motivação, numerosidade e dinamismo), direcionamento do interesse (passado ou futuro) e vulnerabilidade do protagonista, que aparecem na tipologia, além da suspensão (Cazani Júnior, 2021).

Em outro artigo de referência, Todorov (2017) elencou dois tipos de gêneros: teórico e histórico. Embora o segundo esteja imbuído no primeiro, existe a tendência para a abstração no estudo de um fenômeno. Com isso, este artigo propõe resgatar o dinamismo do processo e superar a pontualidade das discussões sobre o suspense vistas na classificação todoroviana.

1. A racionalização do inquérito e a presença do detetive particular

A narrativa de mistério criminal apresenta basicamente o inquérito, isto é, o processo de apuração de um acontecimento. Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2002, p. 77), o “inquérito não é absolutamente um conteúdo, mas uma forma de saber” e essa elucidação foi profundamente modificada no século XIX.

Em majestoso exame sobre as manifestações de poder na esfera criminal, o autor resgatou a origem desse tipo de averiguação:

O processo de inquérito, velha técnica fiscal e administrativa, se desenvolveu principalmente com a reorganização da Igreja e o crescimento dos Estados principescos nos séculos XII e XIII. Foi então que ele penetrou com a amplitude que se sabe na jurisprudência dos tribunais eclesiásticos, depois nas cortes leigas. O inquérito como pesquisa autoritária de uma verdade contestada ou atestada se opunha assim aos antigos processos do juramento, da ordália, do duelo judiciário, do julgamento de Deus ou ainda da transação entre particulares. O inquérito era o poder soberano que se arrogava o direito de estabelecer a verdade por meio de um certo número de técnicas regulamentadas (Foucault, 2014, p. 217).

O excerto demonstrou que essa técnica adentrou um espaço marcado pelo absolutismo e pela religiosidade, desvinculando-se gradualmente desses poderes. O filósofo francês citou a

ausência de clareza na elucidação do crime, além do ocultamento de provas para a defesa: “na ordem da justiça criminal, o saber era privilégio absoluto da acusação” (Foucault, 2014, p. 38). A reorganização desse cenário foi proposta pelos reformadores: a “divisão do permitido e proibido manteve, entre um e outro século, certa constância. Em compensação, o objeto ‘crime’, aquilo a que se refere a prática penal, foi profundamente modificado” (Foucault, 2014, p. 22).

Além dessa restrição dos fatos imputados, responsável por gerar domínio informacional, Foucault (2014, p. 40) refletiu sobre a imprecisa combinatória de provas e a sua hierarquização, que faziam “da verdade no campo penal o resultado de uma arte complexa: obedece a regras que só os especialistas podem conhecer; e conseqüentemente reforça o princípio do segredo”. Por fim, elencou a manipulação de informação, intimidação de testemunha e insinuação contra o acusado como integrantes da “casuística da má-fé judiciária” (Foucault, 2014, p. 38).

O antigo sistema das provas legais, o uso da tortura, a extorsão da confissão, a utilização do suplício, do corpo, do espetáculo para a reprodução da verdade haviam durante muito tempo isolado a prática penal das formas comuns da demonstração: as meias-provas faziam meias-verdades e meio-culpados, frases arrancadas pelo sofrimento tinham valor de autentificação, uma presunção acarretava um grau de pena. Sistema cuja heterogeneidade em relação ao regime ordinário da prova só constitui realmente um escândalo no dia em que o poder de punir teve necessidade, para sua própria economia, de um clima de certeza irrefutável (Foucault, 2014, p. 95-96).

A narrativa de mistério criminal reflete o novo regimento jurídico, com a proposição de uma via mais inteligível para esclarecer os eventos. É uma representação desse novo contexto. Entretanto, certo descrédito permanece nessas tramas, agora lançado na instituição policial, com os detetives particulares sendo os responsáveis pela elucidação dos casos na maioria das vezes. A natureza privada dos policiamentos iniciais é um primeiro fator a ser destacado:

O roubo dos navios, a pilhagem dos armazéns e dos estoques, as depredações nas oficinas tornaram-se comuns no fim do século XVIII na Inglaterra. E justamente o grande problema do poder na Inglaterra nessa época, é o de instaurar mecanismos de controle que permitam a proteção dessa nova forma material da fortuna. Daí se compreende porque o criador da polícia na Inglaterra, Colquhoun, era alguém que a princípio foi comerciante, sendo depois encarregado por uma companhia de navegação de organizar um sistema para vigiar as mercadorias armazenadas nas docas de Londres. A polícia de Londres nasceu da necessidade de proteger as docas, entrepostos, armazéns, estoques (Foucault, 2002, p. 101).

Em sua pesquisa sobre Londres no período vitoriano (1851-1901), Roland Marx (1993) expôs a alta criminalidade. A importância dada ao detetive particular, ilustrada pelo autor com a figura de Sherlock Holmes, deu-se principalmente: pela baixa e desigual cobertura policial, que aflorou em sua configuração moderna em 1829 e favoreceu as áreas nobres; sua formação

instrucional rudimentar; baixa remuneração dada aos profissionais; e preconceito oriundo da descendência de seus membros de classes menos abastadas. Além disso, o autor identificou que havia uma tentativa de delimitação de seu trabalho pela burguesia: “a polícia oficial deveria se encarregar do socialista e o criminoso deveria ser contido pelo talento do amador” (Marx, 1993, p. 126). Assim, pode-se explicar a presença do detetive e o entusiasmo pelo inquérito nas narrativas de mistério.

2. O fim do suplício e o desprezo pela continuidade dos trâmites jurídicos

A abordagem foucaultiana também ajuda a compreender o desprezo pela continuidade do processo penal na narrativa de mistério criminal, isto é, o julgamento e a condenação do réu. Esse tipo de trama adveio no período em que ocorreu a diminuição das execuções públicas. Até então o suplício era a etapa mais impactante presenciada pela população. O público deixou de vivenciá-lo quando o encarceramento se tornou o principal meio disciplinar. Foucault (2014, p. 64) citou uma boa razão para sua supressão: “as execuções, no fim das contas, simplesmente não assustam o povo”. Ainda, para o autor, de início os registros gerados sustentaram os sentenciamentos; depois eles fizeram com que se repensasse sua função pela positivação da imagem do criminoso, perdendo, assim, sua função coercitiva.

No século XVIII havia na Inglaterra 313 ou 315 condutas capazes de levar alguém à forca, ao cadafalso, 315 casos punidos com a morte. Isso tornava o código penal, a lei penal, o sistema penal inglês do século XVIII um dos mais selvagens e sangrentos que a história das civilizações conheceu. Essa situação foi profundamente modificada no começo do século XIX sem que as formas e instituições judiciárias inglesas se modificassem profundamente (Foucault, 2002, p. 80).

Com a descontinuidade do suplício, a punição foi alterada, da “pena corporal, dolorosa, mais ou menos atroz” (Foucault, 2014, p. 36) para o aprisionamento do condenado. Isso incidiu nas representações. De acordo com Foucault (2014, p. 52), o castigo público reafirmava as relações absolutistas, sendo “mais uma manifestação de força do que obra da justiça”. Ele acrescenta que o “terror era o suporte do exemplo: medo físico, pavor coletivo, imagens que devem ser gravadas na memória dos espectadores” (Foucault, 2014, p. 108) ou nas páginas de livros e jornais. Porém, qualificava-se negativamente também esse processo por relacionar a crueldade do delito com a crueldade da justiça: “que o poder que sanciona não se macule mais por um crime maior que o que ele quis castigar” (Foucault, 2014, p. 57).

Desde o fim do século XVII, com efeito, nota-se uma diminuição considerável dos crimes de sangue e, de um modo geral, das agressões físicas: os delitos contra

propriedade parecem prevalecer sobre os crimes violentos; o roubo e a vigarice sobre os assassinatos, os ferimentos e golpes; a delinquência difusa, ocasional, mas frequente das classes mais pobres é substituída por uma delinquência limitada e “hábil”; os criminosos do século XVII são “homens prostrados, mal alimentados, levados pelos impulsos e pela cólera, criminosos de verão”; os dos XVIII, “velhacos, espertos, matreiros que calculam, criminalidade de “marginais” (Foucault, 2014, p. 75).

Não foi só o delito que se modificou, mas a forma de falar sobre ele também: “do *Château d’Otrante* a Baudelaire, há toda uma reescrita da estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis” (Foucault, 2014, p. 83). Das expressões do infrator no leito de morte, os literatos encontraram novos efeitos de sentido com sua confrontação com a lei em um processo reformado:

passou-se da exposição dos fatos ou da confissão ao lento processo da descoberta; do momento do suplício à fase do inquérito: do confronto físico com o poder à luta intelectual entre o criminosos e o inquisidor. Não são simplesmente os folhetins que desaparecem ao nascer a literatura policial; é a glória do malfeitor rústico, e é a sombria heroização pelo suplício. O homem do povo agora é simples demais para ser protagonista das verdades sutis (Foucault, 2014, p. 69).

Do fim da narrativa, a morte encontra-se agora no princípio ou no centro. Como repressão, ela deixou de vigorar, embora seja encontrada sob a forma circunstancial, como doenças ou acidentes. A morte se transforma em conflito, prelúdio da trama detetivesca. A pena, se era elemento de destaque, deixa de ser em detrimento do caminho da descoberta do culpado a ser penalizado.

3. De onde vem o entusiasmo pela identidade e pela identificação?

Diante do fenômeno da multidão, tão bem delineado por Maria Stella Martins Bresciani (2004), denotou-se que esse tipo de história teve sua origem no período em que a identidade do indivíduo se encontrava ofuscada pelas aglomerações urbanas. Atestá-la diante dessa força, considerada caótica, instável, ameaçadora e alardeante, serviu para aliviar o temor oriundo dela:

Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros: tais foram as marcas assinaladas aos componentes da multidão por literatos e analistas sociais do século passado (Bresciani, 2004, p. 11).

A autora citou o romance *Oliver Twist* como exemplo. No livro, delinquentes escolhem as vítimas observando o intenso fluxo de pessoas. Ela indicou, igualmente, o texto *O Homem*

na *Multidão*, de Edgar Allan Poe e publicado um ano antes de *Assassinatos na Rua Morgue*, que manifestou outro anseio sobre esse trânsito. Na trama, o narrador homodiegético² sai da observação e parte para a perseguição de um senhor pela curiosidade de saber seu destino, senhor esse que buscava o sentimento de pertencimento através da sua colocação em multidões. Dessa forma, distinguir e localizar o sujeito era um objetivo nesse período de massas urbanas, absorvido pelas artes literárias.

Em argumentação sobre a mentalidade do século XIX, Vanessa Schwartz (2001) refletiu sobre as visitas que eram feitas pela população ao necrotério de Paris, que perduraram até 1907. As notícias publicadas nos periódicos avivavam esse interesse: o “necrotério serviu como um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhes, com sensacionalismo, pela palavra impressa” (Schwartz, 2001, p. 340). Segundo a autora, essas visitas não foram criadas para o entretenimento, mas para identificar os corpos. Era “depósito para o morto anônimo, cuja identidade, esperavam os administradores, pudesse ser estabelecida por meio dessa exibição pública” (Schwartz, 2001, p. 340). Logo, se antes a população assistia ao suplício, agora ela passou a ver cadáveres em vitrines.

As tentativas para restabelecer os traços da identidade individual sob a obscuridade de uma nova mobilidade foram centrais tanto para os processos reais de identificação policial quanto para a gênese da ficção policial. Técnicas para a identificação de criminosos tornaram-se uma preocupação central da polícia do século XIX. (Gunning, 2001, p. 39).

É relevante levantar os procedimentos utilizados pela instituição policial na época, como as exposições citadas. Para Tom Gunning (2001, p. 39), “a identificação dos criminosos quase sempre dependera de uma marca direta e visível aplicada pelas autoridades legais no corpo do criminoso”. Esse sinal integrava a tragédia como “reconhecimento” (Aristóteles, 1966). Porém, “o corpo em questão foi investigado e medido em lugar de ser marcado, enquanto o criminoso passou a empregar meios de evasão mais sutis” (Gunning, 2001, p. 40). Ele citou como motivos que dificultavam a constatação: aglomerações, circulação intensa e falsificação. Com a invenção da fotografia e, conseqüentemente, a implantação dos arquivos de imagens de criminosos, a imagem veio a ser um importante mecanismo para o inquérito. Além de frequentar necrotérios, como exposto por Schwartz (2001), o público também se dirigia para exposições de retratos de foragidos de acordo com Gunning (2001).

² Na teoria genettiana, o narrador homodiegético é aquele que participa da história.

4. Romance Negro: a negação ou a desconstrução do romance de mistério

O romance negro deriva da desconstrução ou negação na narrativa clássica de mistério.

Perseguindo os criminosos em vez de examinar pistas, substituindo uma sequência de cenas por uma trama bem construída, movimentando-se mais e mais rapidamente de cena para cena, o que é o *roman noir* senão o cinema explodindo em literatura popular, mais tarde o policial explodiu primeiro o cinema através dos filmes sobre gangsters e mais tarde com os filmes de suspense? George Raft conduz a Philip Marlowe, que nos conduzirá a Humphrey Bogart e a Hitchcock (Mandel, 1988, p. 68).

Se o enunciado detetivesco adveio do entusiasmo pelo inquérito, o romance negro reúne obras que demonstram certo ceticismo, além do pessimismo para com a sociedade. Em artigo sobre o *film noir*, Frank Krutnik (1999, p. 42) pontuou que o enunciado de mistério sofreu um processo de “americanização” e “masculinização”, resultando nesse tipo de texto.

À primeira vista, o romance negro coincidiu temporalmente com o *film noir*, situados a partir da década de 1940. No entanto, em um estudo sobre gêneros fílmicos americanos, Steve Neale (2000, p. 144, tradução nossa) argumentou que “esse termo nunca foi usado nem pela indústria nos Estados Unidos, nem pelo público contemporâneo de língua inglesa, revisores ou críticos”.³ Logo, é um gênero teórico (Todorov, 2017). Neale (2000) apontou a ficção *hard-boiled* como origem dos dois tipos de *noir*: histórias literárias, que eram publicadas desde 1910, chegaram às telas em maior volume na década de 1940 por intermédio de seus idealizadores em adaptações ou novos trabalhos trouxeram seu estilo.

Outra indicação temporal é a referência discursiva *Collection Série Noire*, publicização realizada pelo tradutor Marcel Duhamel, na França, em 1945, com o intuito de diferenciar as obras reunidas e editadas pela Editora Gallimard:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da “Série Noire” não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência

³ Texto original: “the term was used neither by the industry in America, nor by contemporary English-speaking audiences, reviewers or critics. It is in essence a critical category”.

bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor (Duhamel, 1945 apud Reimão, 1983, p. 52-53).

É evidente a negação do cânone de mistério no trecho acima. Há outros escritos, como as vinte regras de S.S. Van Dine (1828) e o ensaio *A simples arte de matar* de Raymond Chandler (1950), que também procuraram delimitar os arranjos, definindo-os em alteridade.

5. Romance de Suspense

Na visão de Todorov (2013, p. 103), o suspense “apareceu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que este”. Seguindo seu entendimento, no primeiro momento, ele é uma forma intermediária que contém propriedades das duas matrizes. Da primeira, provêm os três momentos narrados: narração, investigação e crime. Esclarece Todorov (2013, p. 102): “é essa segunda história que toma aqui o lugar central”. O efeito de sentido homônimo reclama a direção para o futuro, indo além da decodificação do crime. Existem, portanto, novas consequências.

A partir do romance negro, Todorov (2013, p. 98) apontou outra característica possível: “não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação”. Ademais, ele notou que o dano pode atingir figuras centrais, uma vez que o “detetive” torna-se vítima do delito ou pode ser responsabilizado pelo feito.

Assim, nos romances de Hammet e de Chandler, o mistério global se havia transformado em puro pretexto, e o romance negro que lhe sucedeu, dele se desembaraçou, para elaborar, de preferência, essa nova forma de interesse que é o suspense e se concentrar na descrição de um meio. O romance de suspense, que nasceu depois dos grandes anos do romance negro, sentiu esse meio como um atributo inútil, e só conservou o próprio suspense. Mas foi preciso, ao mesmo tempo, reforçar a intriga e restabelecer o antigo mistério. (Todorov, 2013, p. 104).

O excerto acima citou a ressignificação do mistério no segundo tipo de suspense, isto é, o viés da identificação esvai-se, retomando o sentido de uma explicação. Essa transformação incidiu sobre a temporalidade. Outras propriedades foram estabelecidas, como revela o Quadro 1.

Quadro1 - Parâmetros levantados do suspense todoroviano

| Parâmetros | Clássico | Negro | Suspense |
|------------|----------|-------|----------|
|------------|----------|-------|----------|

| | | | | |
|--------------------------|--------------------------------|------------------------------------|---|---|
| Delito / Mistério | Passado | Presente | Passado e Presente | Presente |
| Investigação | Presente | Presente | Presente | Presente |
| Protagonismo | Seguro / Intocável | Vulnerável | Vulnerável | Vulnerável |
| Efeito de sentido | Curiosidade pelo passado | Suspense pelo futuro | Curiosidade e Suspense | Suspense |
| Importância | Passado | Presente | Presente | Presente |
| Períodos / Pontos | Narração, Crime e Investigação | Narração e Crime com conseqüências | Narração, Crime e Investigação com desdobramentos | Narração, Crime e Investigação com desdobramentos |
| Linha | Conseqüência - Causa | Causa - Conseqüência | Conseqüência - Causa - Conseqüência | Causa - Conseqüência |

Fonte: elaborado pelo autor.

Os suspenses encontrados na “transição” ou que “existiram” concomitantemente, na verdade, aparentam ser artefatos que não foram fiéis aos cânones. Todorov (2013) citou Irish, Patrick Quentin e Charles Willians como criadores de obras do gênero. Por fim, apontou *Mr. Ripley*, de Patrícia Highsmith e *Before the fact*, de Anthony Berkeley Cox como suspenses.

É importante ressaltar que Highsmith possui um livro adaptado por Alfred Hitchcock com participação de Raymond Chandler no roteiro: *Strangers on a Train* (1951). Além disso, *Before the Fact* também foi adaptado pelo cineasta como *Suspicion* (1941). Isso aproxima o suspense literário descrito por Todorov (2013) do cinematográfico executado por Hitchcock. Vale indicar que o termo equivalente em inglês, *thriller*, foi usado em filmes detetivescos no final da década de 1920 e em alguns dos filmes hoje vistos como *noir* (Cazani Júnior, 2021).

5.1 Análise de romance de suspenses

Foram selecionados os livros *The Talented Mr. Ripley* e *Puzzle for Fiends* para uma análise. Como parâmetros usados estão as características do delito (temporalidade, motivação, numerosidade e dinamismo), o direcionamento do interesse do leitor (passado e futuro) e a vulnerabilidade do protagonista, que aparecem na tipologia como elementos diferenciadores, além da suspensão, termo que sinaliza uma descontinuidade, além de uma busca que é fincada no horizonte a ser concretizada, que fica ali “pendurada” para orientação do público (Cazani Júnior, 2021).

Citado nominalmente na tipologia todoroviana, *The Talented Mr. Ripley* foi considerado pelo autor como um suspense do período pós-série negra. O personagem-título vai até a Itália

para convencer Dickie a retornar para os Estados Unidos a pedido de Sr. Greenleaf, o pai do rapaz. Como suspensão: Tom Ripley conseguirá a proeza de trazer Dickie de volta ao país?

Na Itália, Ripley constata que Marge está apaixonada por Dickie, mas o sentimento não é recíproco. Ao revelar o motivo por estar ali, Ripley e Dickie viram amigos. Contudo, essa amizade incomoda Marge, que sinaliza para Dickie a possibilidade de Ripley ser gay. Além do mais, Dickie o encontra experimentando suas roupas, irritando-se. Eles viajam juntos pela última vez e, em um barco alugado, Dickie é morto a remadas por Ripley. Assim, a suspensão inicial é impossibilitada e uma nova advém: Ripley será desmascarado?

A narrativa havia indicado semelhanças físicas entre os personagens. Ripley retorna para Mongibello e vende os bens de Dickie sob o pretexto de que era um pedido do amigo. Em seguida, apropria-se do depósito de quinhentos dólares mensais do morto por meio da falsificação. Após assumir a identidade do morto, é surpreendido com a visita de um amigo de Dickie, Fred. O encontro culmina com o assassinato do visitante. A descoberta dos corpos de Dickie e Fred é simultânea, mas o primeiro não é identificado. Com o trânsito de um falso Dickie pelas redondezas, Ripley é dado como desaparecido e o falso Dickie torna-se suspeito nos dois casos. Além disso, ele aciona outro falso documento, um testamento em que Dickie deixa a herança para ele. Ainda que tenha escapado da penalização final, Ripley permaneceu vivendo sob a pressão de ser descoberto.

Na obra há a cumplicidade entre criminoso e público. São dois homicídios ocasionais e estáticos que ocorrem no presente, isto é, eles acontecem enquanto se narra, com motivações também oriundas desse momento. Ripley mata quando seu senso de preservação aparece. Não existe restrição de informação sobre os delitos para o leitor, apenas para outras personagens. É uma estratégia encontrada nos filmes de Alfred Hitchcock, como discutido a seguir. Destaca-se, ainda, que o narrador é heterodiegético, ou seja, ele não participa da história. Isso quer dizer que a narração não depende de alguma personagem, tornando-as mais vulneráveis. Por fim, não tem nada a ser revelado do passado na trama, direcionada para o futuro: o suspense prevalece como efeito de sentido (Todorov, 2013).

Apenas a autoria de Patrick Quentin apareceu na tipologia todoroviana. A partir dela, foi selecionado *Puzzle for Fiends* para este exame, traduzido como *Enigma para Demônios*. No prólogo, Peter Duluth despede-se de Iris Pattison no aeroporto e viaja de carro em estado alcoolizado para San Diego. No capítulo 1, ele acorda desmemoriado, sendo chamado de Gordon Renton Friend III, em Lona Beach. Gera-se um estranhamento no leitor, que percebe que algo está errado. O que ocorreu nesse ínterim? Duluth age cautelosamente para decifrar o

que houve e o que está acontecendo. Eis a suspensão. Nota-se que tanto o olhar pretérito quanto o futuro aparecem na premissa, manifestando a curiosidade e o suspense como efeitos de sentido (Todorov, 2013).

Um som característico faz Duluth ter lembranças: “Hélices...um avião...despedir de alguém que ia viajar de avião... O que era? Eu tinha ido me despedir de alguém num avião?” (Quentin, 1977, p. 15). No decorrer dos capítulos, ele recobra sua consciência a partir dos elementos do entorno, como o nome da flor ao lado de sua cama (Íris), o nome do cachorro (Peter), a direção da estrada onde foi dito que fora encontrado (San Diego) e alusões à Marinha, como sintetizado no trecho: “O cachorro. A íris. As hélices. Alguém que embarcava num avião. San Diego. A Marinha” (Quentin, 1977, p. 47). Ao mesmo tempo, Duluth é persuadido pelas demais personagens a aceitar memórias que não eram suas, mas de Gordon. São apresentados dois mistérios: como ele foi inserido na trama e o que ocorreu antes para se ter essa necessidade da inclusão. Duluth avalia as circunstâncias e expõe preocupações: “os Friends tinham algum motivo desesperado para desejarem ter ali um Gordy Friend de faz-de-contas. E eu era sua vítima” (Quentin, 1977, p. 67). Há um risco real para ele por estar em estado sequestrado e imobilizado. Contudo, por ser um narrador autodiegético e integrante de uma série literária, ele está previamente salvaguardado.

Outra suspensão é instaurada: o líder da Liga Aurora da Vida Decente, Sr. Moffat, visitará a mansão no dia seguinte e Peter deverá recitar um poema. O medo de Peter é externado: “e se os Friends tivessem matado o velho? E se aquela fosse minha função? Esperar ali, preso nos gessos, até que a polícia viesse para me prender como Gordy, o parricida?” (Quentin, 1977, p. 78). Ele enfrenta os Friends e é informado do plano: a família resolveu simular a presença de Gordon, que estava desaparecido, para receber a herança. Ainda frágil pelo acidente, Duluth aceita participar da encenação. A charada é parcialmente resolvida, já que não se sabe onde está Gordy e se ele está envolvido com a morte do pai. Nota-se que o interesse se volta para o futuro, isto é, para os desdobramentos dessa atuação de Duluth no plano da família.

Após o recital, Duluth é interpelado pelo Inspetor Sargent e pelo Sr. Petherbridge para a exumação do corpo de Sr. Friend, assinando o pedido para sua realização. Ao contar para a família, especulam que Gordy teria dado o remédio para o Sr. Friend e causado sua morte. Duluth encontra um bilhete atrás de um porta-retrato em que se despede da falsa mãe: “uma carta à Sra. Friend, escrita por mim, comunicando-lhe que eu ia me matar” (Quentin, 1977, p. 185), aparentemente escrita por Selena, identificada por erro gramatical semelhante cometido

por ela na história. Ele vislumbra nas ações da moça tentativas de matá-lo. Por isso, foge com a ajuda de Marny.

Duluth encontra o corpo de Gordy em uma cabana e descobre que Marny é a assassina. Sr. Friend pegara ela com Jan e ameaçou deserdá-la. Marny, então, deu uma dose excessiva de remédio para o pai e Gordy viu. Foi por conta disso que, em seguida, ela matou o irmão. Em confronto com Duluth, Marny morre acidentalmente. Na narrativa, há dois homicídios estáticos e premeditados, que ocorreram no passado, com motivações também pretéritas. A atenção do leitor oscila entre esse período e os desdobramentos da inserção de Duluth no lugar de Gordy.

Pode-se concluir que, em *Puzzle for Fiends*, a suspensão envolve um desconhecimento de situação e identidade. Os homicídios ocorreram no período anterior ao início da narração. Um ser agiu e ainda age, causando problemas. Já em *The Talented Mr. Ripley*, a suspensão envolve a espera de se tornar pública uma situação de crime conhecida pelo público, relatada no momento da ocorrência. Essa duas obras são capazes de ilustrar as definições todoroviana de suspense. Contudo, há outra história de Quentin que supera essas considerações, discutida a seguir.

5.2 Do homicídio pretérito ao assassinato em série

O olhar todoroviano contempla inicialmente o crime como elemento estático e pretérito, comumente associado ao homicídio. A ação do executor pode ser considerada limitada, cujo desdobramento é a investigação. Em seguida, o delito passou a coincidir com o momento da narração, minimizando essa dependência da trama ao enigma. Contudo, há crimes de natureza dinâmica, como sequestro, furto, espionagem, atentado e assassinatos em série, dificultando estabelecer sua referência temporal. Para ilustração, expõe-se a outra obra da coleção de Patrick Quentin, *Puzzle for Wantons*. Na história, Lorraine convida alguns amigos para uma estadia em sua morada. Um clima de animosidade se instala pelas desavenças existentes entre eles. Assassinatos ocorrem durante a narrativa com o mistério arrastado até a descoberta de seu causador. Entretanto, não existe delito no passado, responsável por gerar o enigma ou a consequência. Logo, a temporalidade da infração permite associá-la à série negra, mas o movimento refuta o modo clássico do mistério que ele manifesta.

De início, a motivação do convite de Lorraine gera questionamento, principalmente por ela reunir no mesmo local os membros de casais recém-desfeitos. Na contramão das obras anteriores da série, o mistério e o crime não são diretamente vinculados. O livro é dividido em seis partes, nomeadas pelas personagens femininas: Dorothy, Janet, Fleur, Mimi, Lorraine e

Iris. Após as duas primeiras morrerem, presume-se que as demais serão acometidas por essa fatalidade. Todavia, Fleur escapa de um atentado, não concretizando a expectativa, até que com o assassinato de Mimi, retoma-se esse prenúncio e são reavaliadas as circunstâncias das mortes anteriores. Dessa forma, elas demoram a ser entendidas como homicídios.

Lorraine reunira seus amigos para anunciar que se casara com Chuck, mas havia uma pendência legal para ser resolvida: ele era casado e estava negociando o divórcio. A situação instigou seu irmão a matá-la para ficar com a fortuna. A bigamia impediria Chuck de receber a herança. Eis a causa da reunião e dos assassinatos. Porém, a trama confunde o leitor ao indicar outras prováveis vítimas e razões, como Dorothy, que desde o princípio relata ameaças feitas pelo ex-marido. Existe um erro de alvo que gera mortes múltiplas que coincidem com o momento da narração. Em todas elas, sua motivação é pretérita. Elas são geradas pelo mesmo causador de forma acidental. E quando as mortes não são imprevistas?

No final da década de 1970 e início da década de 1980, foram publicizados filmes como *thrillers*, com o crime se tornando em série e atingindo segmentos sociais de forma proposital. A título de ilustração, *Halloween* e *Friday the 13th* limitam as infrações em certos intervalos. Suas nomeações são datas que manifestam temores sobrenaturais, além de aniversários de casos fatais. Ao invés da elucidação pela polícia, o criminoso tem sua ação estancada por uma personagem, estrutura considerada como evolução do cânone.

6. Suspense cinematográfico de Hitchcock

Da adaptação de textos de natureza diversa, como conto, peça teatral, opereta, romance ou argumento original, aflorou o cinema hitchcockiano. Em entrevista concedida a François Truffaut (1986, p. 46-47), Alfred Hitchcock revelou um princípio básico na roteirização: “na forma comum do suspense, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes”. Assim, o realizador fílmico é responsável por sugerir ou por indicar ao espectador a existência do evento significativo em curso sem a ciência de uma personagem diretamente envolvida. Dessa construção, advém a antecipação como suspensão.

Na introdução à entrevista, Truffaut (1986, p. 15) expôs a sua visão a respeito desse gênero: “suspense é, em primeiro lugar, a dramatização do material narrativo de um filme ou ainda a apresentação mais intensa possível das situações dramáticas”. Além disso, o crítico francês colocou-o como “dilatação de uma espera” (Truffaut, 1986, p. 46). A constatação da existência do adverso acelera o ritmo cardíaco do público, que anseia pela concretização,

contudo, não basta produzir a tensão, deve-se mantê-la⁴, “alimentar o drama, em amarrá-lo cada vez mais apertado, dando-lhe o máximo de intensidade e de plausibilidade antes de deslindá-lo muito rapidamente depois de um paroxismo” (Truffaut, 1986, p. 15).

No diálogo entre os cineastas, surgiram outras reflexões. Hitchcock (1986, p. 47) avaliou o mistério como gênero do discurso: “em um *whodunit*⁵ não há suspense, mas uma espécie de interrogação intelectual”. Vale destacar que o crítico francês condicionou a matéria de sentido do suspense pela presença de delitos ao avaliar *The Ring*: “Não é um filme de suspense, não comporta nenhum elemento criminal” (Truffaut, 1986, p. 37), chancelado pelo mestre do suspense cinematográfico.

Em seu livro, Sidney Gottlieb (1998) reuniu outras entrevistas do cineasta inglês. Em uma delas, Hitchcock falou sobre a importância do título da produção, responsável por antecipar dados importantes a respeito da trama. Ao ilustrar a situação com *Mutiny on the Bounty* afirmou que “a plateia fica na expectativa desde a hora em que o filme começa, imaginando quando é que o motim vai estourar” (Gottlieb, 1998, p. 302). Além disso, tem sempre em suspenso um corpo. Nas suas palavras, há “aquela história já repetida inúmeras vezes, de que se eu fizesse Cinderela, todo mundo ia procurar pelo cadáver” (Gottlieb, 1998, p. 172). Portanto, título, gênero e estilo do diretor geram informações paratextuais, segundo o conceito genettiano, que são somadas às fornecidas pelo realizador.

O cineasta inglês reiterou nestes outros diálogos a necessidade de o público acreditar que possui um conhecimento excepcional, conquistado pela antecipação: “que se sintam deuses” (Gottlieb B, 1998, p. 141) e deve-se “confiar o segredo à plateia o quanto antes” (Gottlieb, 1998, p. 303). Ademais, “à medida que é construída a simpatia da plateia por um personagem, ela sente que uma espécie de manto invisível vai sendo criado para protegê-lo de qualquer dano” (Gottlieb, 1998, p. 148). Ele indicou ainda que “temos um suspense maior quando a plateia se preocupa com alguém” e “quase todas as histórias comportam suspense” (Gottlieb, 1998, p. 301). Sobre o estrato social representado em seus filmes, Hitchcock propôs: “vamos descer para uma faixa de seres com mais matizes, a classe média, e observar sua atitude desembaraçada em relação à vida” (Gottlieb, 1998, p. 206).

Elevo uma situação dramática cada vez mais, até o auge de sua excitação e aí, antes que tenha tempo de iniciar a curva descendente, introduzo a comédia para aliviar a tensão. Depois disso, me sinto seguro quanto ao clímax. Se o filme fosse se esvaindo

⁴ Em outro ensaio, Hitchcock recomenda a introdução da comicidade no declínio (Gottlieb, 1998, p. 109).

⁵ Abreviação da frase *Who (has) done it?*

para o fim sem um contraste, o clímax provavelmente se transformaria num anticlímax (Gottlieb, 1998, p. 109).

Em resumo, a partir dos textos, pode-se elencar como características de seus filmes: sua participação; o perigo provém do rotineiro e do comum, preferencialmente pessoal em detrimento do grupal; o “*MacGuffin*” como centro de interesse, que transita por um circuito e fica suspenso; o contraste entre tensão e distensão; a proteção dada à personagem empática; o privilégio de saber os fatos; o cadáver suspenso; a vítima perseguida; os desvios mentais e comportamentais; as mulheres reais e sem *glamour*; a verossimilhança; e o dramático.

Em sua *Teoria dos cineastas*, Jacques Aumont (2004) argumentou que a ciência do fazer e sua difusão tornaram certos diretores teóricos, situando Hitchcock entre eles. Suas reflexões sobre suspense são encontradas em vários diálogos com jornalistas, como as expostas anteriormente. Como salientou Aumont (2004, p. 10), “quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve uma correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua”. Ainda, segundo Aumont (2004), é na edição que se concretiza esse papel filosófico com o diretor, porque ela é considerada em uma única forma:

O acréscimo de Hitchcock, que o torna um teórico, é que essa preocupação com o domínio da montagem ultrapassa em muito o enquadramento e a duração dos planos. *Suspense* poder ser o nome de sua arte de usar o tempo como material forma do filme e, conseqüentemente, de seu tratamento do espaço e também do corpo dos atores. Partindo de uma preocupação de produtor – como manipular o público -, ele encontra para descrever o trabalho do cineasta uma ideia muito próxima da ideia de “direção” e da “câmera-caneta”; o *suspense* é, a sua maneira, uma escrita: tem seu caráter intencional, seu rigor formal, seu objetivo semiótico (Aumont, 2004, p. 87).

No processo de articulação de planos, ele sublinhava elemento como uma antecipação. Entender Hitchcock como teórico é apontar uma concepção que é derivada de sua atuação, no caso, a sua ideia de suspense. Finaliza Aumont (2004, p. 98): “não é um teórico puro; sua teoria, pragmática, relaciona-se intimamente com suas produções efetivas, cuja lição ela só sistematiza”. Assim, aproximam-se os discursos de Todorov (2013) e de Hitchcock, situando-os no nível conceitual.

6.1 Análise de um suspense hitchcockiano

Da discussão sobre o suspense hitchcockiano, extrai-se a antecipação de um dado ou de um evento que envolve algum tipo de risco como suspensão. Porém, não basta fornecer essas informações, é preciso postergar sua concretização e que ela atinja personagens empáticas para intensificar a espera. Prevalece-se, assim, o suspense como efeito de sentido (Todorov, 2013),

similar ao visto em *The Talented Mr. Ripley*. Ademais, a heterogeneidade do narrador-câmera aumenta o risco. A estratégia, que é responsável por construir o conhecimento do público, tornou-se marca do cineasta pela centralidade conferida, antevendo, principalmente, ocorrências importantes com perigo.

Em *Sabotage* (1936), há a descrição do título na abertura, traduzida como: “destruição deliberada de edifícios ou máquinas com o objetivo de alarmar um grupo de pessoas ou inspirar inquietação pública”. Em seguida, suas primeiras cenas mostram Londres ficando às escuras e, na usina de energia, a constatação: ocorreu sabotagem. A direção evidencia através de planos o seu causador, Sr. Verloc, cuja participação criminosa só é desconhecida por seus familiares, sendo inclusive evidenciada no título em português: *O marido era o culpado*. Existe um estranhamento quanto a sua saída de casa no horário do incidente entre ele, a esposa e o detetive infiltrado.

No Aquário, é discutido o efeito do apagão, que, ao invés de medo, despertou os risos da população e determinada a data do novo ataque: “próximo sábado, dia do desfile do prefeito”. Em seguida, uma antecipação do evento é exibida no lugar de um vidro, mostrando a cidade a se desfazer na explosão. Na loja de animais, Sr. Verloc recebe outras instruções, e o dia é novamente mencionado: “Sábado é o dia. E a hora é 01:45”. Ele é informado de que o artefato será entregue armado e, ao final da cena, o vendedor reitera a ordem: “no sábado, sem falta! Dois canários. Não esqueça 1:45”. Em um dos retornos ao cinema, Sr. Verloc pega uma correspondência que contém como mensagem “Londres não deve rir no sábado”.

Chega o dia. Sr. Verloc recebe uma gaiola com pássaros contendo o artefato camuflado e a seguinte mensagem: “Não se esqueça. Os pássaros cantarão às 1:45”. O homem envia o pacote por um garoto, irmão da esposa, dando instruções para que ele não se atrase. Ele deve entregá-lo às 1:30. Entretanto, no trajeto, há vários reveses: o menino é pego para a demonstração de um produto na rua, as multidões dificultam seu caminho, a parada do prefeito obriga-o a esperar e seu ônibus entra em congestionamento. As cenas são mescladas com planos que demonstram a preocupação do garoto e a passagem do tempo no ínterim por meio de imagens de relógios. Como resultado, o garoto não chega no horário indicado e ocorre uma explosão, evidenciando a inocência do garoto quanto ao perigo que estava correndo, embora seu cunhado – e o público – tivessem a ciência do conteúdo do embrulho por ele carregado.

O exame do crime mostrou que ele ocorre no presente, ou seja, durante a exibição. Outrossim, o público sabe quem são os culpados. Espera-se sua ocorrência, que é antecipada ao público.

Quadro 2 - Técnica de suspensão narrativa extraídas

| Gênero do discurso | Suspensão, hesitação e natureza da informação suspensa | Efeito de sentido |
|----------------------------------|--|---|
| Romance de Suspense | Em suspenso, fragmentos de memória, ameaça, questionamentos, possibilidade de ocorrências, enigmas e dados compartilhados com o público. | O olhar no porvir favorece o aparecimento do suspense. O olhar pretérito evoca a presença de mistério e da curiosidade. |
| Suspense de Hitchcock | Em suspenso, informação ou evento com risco para a personagem empática, dados compartilhados com o público. | O olhar no porvir das situações antecipadas favorece o aparecimento do suspense. |
| Suspense de <i>Serial Killer</i> | Em suspenso, a ação em série de um assassino. Quem é o assassino? E a motivação? Quem será a próxima vítima? | O olhar no porvir favorece o aparecimento do suspense. Identidade e Motivação quando pretérita fundam a curiosidade. |

Fonte: elaborado pelo autor

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, avaliou-se a tipologia da narrativa policial todoroviana para compreender os enunciados que ela reúne: história de mistério, negra e de suspense. Com uma leitura foucaultiana, vislumbrou-se a história de mistério em seu contexto de formação. Em seguida, discutiu-se seu entusiasmo pelo reconhecimento com: Bresciani (2004), que situou o indivíduo em meios às aglomerações urbanas; Schwartz (2001), que mencionou visitas aos necrotérios na França para identificação de cadáveres; Gunning (2001), que citou exposições com retratos dos criminosos para conhecimento e averiguação da população; e Marx (1993), que falou sobre a criminalidade londrina e a importância do detetive privado, também relatada por Foucault (2002). A narrativa de mistério reflete a racionalização do inquirido, novas ações voltadas para resolução de crime e as discussões sobre identidade nas grandes cidades.

Posteriormente, questionou-se o romance negro. Primeiramente, referências discursivas foram mencionadas para avaliar sua origem: *Collection Série Noire*, publicização realizada pelo tradutor Marcel Duhamel na França em 1945, as vinte regras de S.S. Van Dine (1828), o ensaio *A simples arte de matar* de Raymond Chandler (1950) e *noir* com Neale (2000) e com Krutnik (1991). Tanto o filme como o romance noir foram situados na década de 1940, fortemente vinculados com a ficção *hard-boiled*, que ganhou as telas com adaptações e/ou a ação de seus

escritores. Krutnik (1991) argumentou que esse texto é a versão “americana” e “ máscula” da matriz anterior. Como problema encontrado na tipologia, a concepção de um gênero em detrimento ao afastamento de outro, com indicação das estruturas restantes como terceiro gênero.

Foram descritas as suspensões do suspense *Puzzle for Fiends* e *The Talented Mr. Ripley*. Os romances compartilham a verve pela possibilidade de ocorrências como suspensão. Os exames revelaram mudanças em torno do tempo e do crime. De pretérito e estático, ele tem sido promovido no presente e em série. Se a motivação e a crime eram anteriores ao momento de narração na história de mistério, o primeiro passo foi conciliar crime e narração, visto no romance negro. Depois, motivação e ocorrência foram postas no mesmo nível, como em *The Talented Mr. Ripley* e em *Puzzle For Wantons*. No fim, o crime foi amplificado e tornou-se dinâmico, ultrapassando os limites da tipologia discutida.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A teoria dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. *Suspensão, suspense e Netflix*. 2021. 222f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2021.
- CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Volume 1. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Editora Hedra, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.
- FRIDAY the 13th. Direção de Sean S. Cunningham. Produção de Georgetown Productions e Sean S. Cunningham Films. EUA, 1980, Vídeo digital (95 min).
- GOTTLIEB, Sidney. *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. Tradução de Giuliana Bruno. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001, p.33-55.

- HALLOWENN. Direção de John Carpenter. Produção de Compass International Pictures e Falcon International Productions. EUA. 1978, Video digital (91 min).
- HIGHSMITH, Patricia. *O talentoso Ripley*. Tradução de Alvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KRUTNIK, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Londres: Routledge, 1991.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilson Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MARX, Roland. Sherlock Holmes of Baker Street. In: CHARLOT, Monica; MARX, Roland (org). *Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993, p.123-127.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000.
- POE, Edgar Allan. *O homem na multidão*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf. Acesso em: 01 fev. 2021.
- QUENTIN, Patrick. *Puzzle for Fiends*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1977.
- QUENTIN, Patrick. *Puzzle for Wantons*. Tradução de Tonie Thomson. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1977.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SABOTAGE. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Gaumont British Picture Corporation, UK, 1936, Video digital (76 min).
- SCHWARTZ, Vanessa. O espectador antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001, p.411-440.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock /Truffaut: entrevistas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Recebido em 02 de maio de 2023
Aceito em 20 de dezembro de 2024