

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Fernanda Ferreira Duvanel

O romance policial: a construção do suspense em *Suicidas*, de Raphael Montes

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2024

Fernanda Ferreira Duvanel

O romance policial: a construção do suspense em *Suicidas*, de Raphael Montes

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin

SÃO PAULO

2024

Banca Examinadora

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

A todos que colaboraram para a realização deste trabalho, expresso minha gratidão, especialmente:

À Professora Leila Cristina de Melo Darin, pela orientação inestimável, pelo aprendizado contínuo e apoio constante em todos os momentos. Seu humor contagiante foi um alívio nos momentos de maior tensão, tornando o processo mais leve e agradável. Sentirei falta de nossas reuniões de sexta-feira.

Ao meu querido pai, companheiro nas sessões de filmes e séries de *thriller* e fantasia, pela companhia e apoio incondicional.

Aos professores cujas aulas tive o privilégio de frequentar e aos meus colegas solidários, que compartilharam desta jornada acadêmica.

A todos que, de alguma forma, me incentivaram a perseverar nos momentos de desânimo e contribuíram para a concretização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

DUVANEL, F. F. [O romance policial: a construção do suspense em *Suicidas*, de Raphael Montes]. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024. 76p.

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar a construção do suspense na obra *Suicidas*, de Raphael Montes, no contexto do romance policial brasileiro contemporâneo, buscando compreender como o suspense é criado por meio dos procedimentos e estratégias narrativas empregadas pelo autor, bem como analisar a relação que se apresenta entre realidade e ficção e o impacto dessa relação na representação da violência extrema na trama. A análise aponta que Montes constrói o suspense psicológico por meio de alternâncias temporais e variação de focos narrativos, empregando técnicas da linguagem audiovisual. Suas estratégias são permeadas por um tipo de realismo que, sob a narração de um personagem escritor, que assume posição de duplo – escritor-ficcional e escritor-empírico – dissolve os limiares entre realidade e ficção. Além disso, o autor incorpora uma violência estética que busca causar sensações intensas, acentuando o efeito de suspense. A análise é ancorada por uma revisão bibliográfica sobre o romance policial, em teóricos-críticos do gênero, como Reimão (1983), Boileau e Narcejac (1991), Figueiredo (2010) e Massi (2010), ampara-se, também, em textos sobre literatura contemporânea de Perrone-Moisés (2016), e conta com as ideias de Schollhammer (2013), quanto à questão da violência e o realismo na literatura brasileira contemporânea. Este estudo visa contribuir para o debate acadêmico acerca da literatura policial brasileiro contemporâneo, colaborando para a consolidação do gênero como forma autêntica de expressão artística e social no polissistema literário brasileiro.

**Palavras-chave:** Raphael Montes, *Suicidas*, romance policial contemporâneo, suspense, *thriller*.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the construction of suspense in *Suicidas*, by Raphael Montes, in the context of the contemporary Brazilian crime novel, seeking to understand how suspense is created through the narrative procedures and strategies employed by the author, as well as analyzing the relationship between reality and fiction and the impact of this relationship on the representation of extreme violence in the plot. The analysis points out that Montes builds psychological suspense through temporal alternations and variations in narrative focus, using audiovisual language techniques. His strategies are permeated by a type of realism which, under the narration of a writer character who assumes the position of double – fictional-writer and empirical writer - dissolves the thresholds between reality and fiction. In addition, the author incorporates an aesthetic violence that seeks to cause intense sensations, accentuating the effect of suspense. The analysis is based on a bibliographical review of the detective novel, by critical theorists of the genre, such as Reimão (1983), Boileau and Narcejac (1991), Figueiredo (2010) and Massi (2010); on texts on contemporary literature by Perrone-Moisés (2016), as well as on Schollhammer's ideas on the issue of violence and realism in literature. This work aims to contribute to the academic debate on contemporary Brazilian detective literature, helping to consolidate the genre as an authentic form of artistic and social expression in the Brazilian literary polysystem.

**Keywords:** Raphael Montes, *Suicidas*, contemporary crime novel, suspense, *thriller*.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação entre os capítulos da obra *Suicidas*. Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Tabela 2 – Ordem lógica da composição de suspense da obra *Suicidas*. Fonte: elaborado pela pesquisadora.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O ROMANCE POLICIAL E A CONSTRUÇÃO NARRATIVA.....	17
1. 1. O surgimento do romance policial: origens e trajetória.....	17
1. 2. O romance policial no contexto brasileiro.....	25
2. A LITERATURA POLICIAL NA CONTEMPORANEIDADE .....	33
2. 1. O romance policial contemporâneo.....	33
2. 2. Raphael Montes no contexto da literatura contemporânea .....	39
3. A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE EM <i>SUICIDAS</i> .....	44
3. 1. A interseção entre as linguagens: literária e cinematográfica .....	44
3. 2. Os limiares entre ficção e realidade: autor ficcional – autor empírico.....	53
3. 3. O drama no realismo urbano: múltiplas violências .....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	70
REFERÊNCIAS .....	75

## INTRODUÇÃO

O romance policial conquistou uma ampla popularidade em todo o mundo, em grande parte devido aos renomados autores que o enriqueceram ao longo dos anos, como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, entre muitos outros. Deste então, obras de autores do gênero tem ocupado uma posição de destaque nas listas dos mais vendidos em diversos países. No que tange à produção literária desse gênero, Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979) compara a Inglaterra, Estados Unidos, França e os países escandinavos, que possuem uma sólida tradição literária no gênero, a outras nações, incluindo o Brasil, que apresentaram apenas “tentativas isoladas” na literatura policial. Na época em que Albuquerque realizou sua pesquisa, poucos escritores brasileiros se dedicavam exclusivamente a esse estilo e que alcançaram sucesso e o devido reconhecimento de suas obras.

Albuquerque (1979) destaca que a ficção policial enfrentava uma série de limitações e preconceitos, especialmente entre os leitores brasileiros, que nem sempre acolheram os escritores nacionais dentro desse gênero literário. A crítica literária, por sua vez, oscilava entre menosprezar ou simplesmente ignorar o gênero. Em razão desses fatores, e, embora seja uma forma literária extremamente popular, o romance policial possui pouca tradição no Brasil. Isso é evidenciado pelo fato de que o primeiro romance policial brasileiro, *O mistério* (1921), ter sido publicado apenas no século XX, quase cem anos após a publicação de *Assassinatos na Rua Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe. Destaca-se a forma peculiar com que essa primeira obra brasileira do gênero policial surgiu, em uma colaboração entre os escritores Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, em tom humorístico e seguindo o formato de folhetim.

Além disso, nota-se que o desenvolvimento do gênero no Brasil foi lento, só veio a ser consolidado por volta da década de 80, devendo-se em grande parte às obras de Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza. Contudo, é importante ressaltar que, atualmente, a literatura policial ganhou mais reconhecimento e relevância, tanto da crítica quanto do público, graças a autores de destaque Patrícia Melo, Marcos Rey, Tony Bellotto, Marçal Aquino e Raphael Montes, que têm introduzido novas formas de

articular a linguagem e a trama policial para o contexto contemporâneo, o que contribuí não só para a renovação do gênero, mas também para a expansão da literatura policial nacional e desempenham um papel fundamental na configuração da literatura policial contemporânea no Brasil.

O romance policial constitui uma subdivisão do romance moderno, caracterizando-se como uma forma específica de narrativa, facilmente identificável por sua temática criminal. Em geral, os romances de gênero, como o romance policial são frequentemente associados à “literatura de massa” (Sodré, 1988). No entanto, conforme argumenta Álvaro Lins, não se deve considerar o romance policial como uma forma de degradação da literatura ou como uma subliteratura, mas que se deve reconhecer que o romance policial “tem sua existência autônoma, com suas técnicas, com seus procedimentos, com suas regras” (1953, p. 11).

A estrutura da narrativa policial é composta essencialmente por três elementos fundamentais: um crime misterioso, um detetive e a investigação do crime. Os autores franceses Boileau e Narcejac, críticos do gênero, comparam esses elementos a um tabuleiro de xadrez que vai “permitir múltiplas combinações” (1991, p. 19). A narrativa policial propicia um jogo desses elementos de forma que um deles se destaque, isto é, se o foco é o detetive, teremos uma narrativa clássica, mas se for a vítima, temos o suspense. O romance policial se desenvolveu em subgêneros, sendo os mais conhecidos: o romance de enigma, o romance *noir* e o *thriller*, também denominado “romance de suspense”.

É preciso ressaltar que não é fácil classificar os subgêneros do romance policial, uma vez que um emerge a partir de outro. Conforme afirma Todorov, esses subgêneros “não se constituem em conformidade com as descrições estruturais; um gênero novo se cria em torno de um elemento que não é obrigatório no antigo” (1986, p. 98). Desse modo, os subgêneros se renovam continuamente. Além do romance de enigma e do *noir*, surgiram também o romance de espionagem e as derivações do *thriller* – o mistério, que pode envolver a investigação de uma conspiração; o criminal, que consiste em investigação de assassinatos, geralmente, perpetrados por assassinos em série; e o psicológico, que foca no ponto de vista de um personagem-protagonista, geralmente, utilizando analepses para justificar suas motivações presentes.

O que consideramos interessante no romance policial é que, apesar de possuir regras obrigatórias básicas, o gênero possibilita que o autor use esses três elementos de diversas formas dentro da ficção, de maneira que cause o mesmo efeito de surpresa semelhante a reviravolta no final do enredo. Um subgênero que muito nos instiga a pesquisar é o *thriller* ou romance de suspense, que é um dos tipos de ficção que vem ganhando força nos últimos anos no qual o suspense-efeito assume papel central na narrativa, cuja estrutura explora o artifício de retardar a ação para construir o sentimento de incerteza, ansiedade e angústia no leitor ao longo da narrativa, até sua conclusão.

Raphael Montes é um autor contemporâneo de destaque, amplamente reconhecido por suas contribuições ao gênero do romance policial. Suas obras destacam-se por abordarem temáticas controversas, por seu estilo de linguagem mais acessível e caracterizado por humor ácido, além de apresentarem personagens psicologicamente complexos, o que atrai especialmente o público jovem adulto para a literatura brasileira. Destacam-se as obras *Suicidas* (2012), *Dias perfeitos* (2014), *O vilarejo* (2015), *Jantar secreto* (2016), *Bom dia, Verônica* (2016) e *Uma mulher no escuro* (2019). Recentemente, sob incentivo do autor Pedro Bandeira, Montes publicou seu primeiro livro juvenil, *A mágica mortal* (2023), seguido pelo seu novo romance *Uma família feliz* (2024). Algumas dessas obras foram traduzidas para diversos idiomas e adaptadas para outras mídias.

O romance de estreia do autor, *Suicidas*, um *thriller* psicológico que constitui o *corpus* de pesquisa deste estudo, obteve significativo reconhecimento ao ser finalista do Prêmio Benvirá de Literatura (2010), do Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (2012) e do Prêmio São Paulo de Literatura (2013). Em 2017, essa obra recebeu uma nova edição pela Companhia das Letras e teve seus direitos vendidos para a RT Features.

Vale ressaltar que, em 2020, outra obra de Montes, *Uma Mulher no Escuro*, recebeu o Prêmio Jabuti na categoria “Romance de Entretenimento”. Além disso, destaca-se a colaboração entre o autor e a escritora e criminologista brasileira Ilana Casoy, que resultou no livro *Bom dia, Verônica*, a qual foi adaptada para uma série pela plataforma Netflix. Nesta adaptação, o autor desempenhou os papéis de criador, roteirista-chefe e produtor-executivo. A produção recebeu o Prêmio APCA 2020 nas

categorias melhor ator e melhor atriz de dramaturgia. Montes também foi responsável pelos roteiros de diversos filmes.

Sobressai a relação de Raphael Montes com a escrita de roteiros para produções audiovisuais, especialmente no contexto das adaptações de alguns de seus romances para o formato audiovisual. Em entrevista concedida à plataforma *Uai* (2017), Montes revelou receber frequentemente o *feedback* de leitores que consideram seus romances “muito visuais”. Ele atribuiu essa característica à sua familiaridade com o cinema, evidenciada pelo retrato da extrema violência misturado ao humor mordaz em suas obras, como em *Suicidas*. Essa particularidade da escrita de Montes é de grande interesse para este estudo, devido à maneira como as técnicas atribuídas à linguagem audiovisual contribuem para a construção do suspense, conforme se pode observar em *Suicidas*. De acordo com Figueiredo (2007), na contemporaneidade observa-se uma interseção entre a literatura e o cinema, evidenciada pela formação literária de cineastas e pela atuação de escritores na elaboração de roteiros.

*Suicidas* conta a história de um suposto suicídio coletivo de nove jovens universitários da elite carioca. Após um ano da tragédia sem esclarecimento, a delegada Diana Guimarães, em posse do caderno de Alessandro, uma das vítimas, decide reunir as mães desses jovens para tentar entender o que aconteceu e quais motivos os levaram a cometer suicídio. A obra *Suicidas* se divide em três focos narrativos diferentes, criando uma narrativa intrincada que mantém o suspense até o final da história. Essas narrativas paralelas aparecem em suportes diferentes, sendo o primeiro “o livro” escrito pelo narrador-protagonista (Alessandro) com mudança de fonte tipográfica; o segundo, “o diário” de Alessandro encontrado como prova pela polícia; e o terceiro, o registro dos “áudios das reuniões”, da chefia da polícia. Essa construção singular do romance, que alterna entre passado e presente, utilizando a primeira pessoa com narrador-personagem e terceira pessoa onisciente, tornou-se uma característica comum na literatura policial contemporânea, se deve pela liberdade dos autores explorar diversas formas de traçar a narrativa de maneiras diversas, sem a necessidade de se prender a um modelo fixo (Massi, 2010).

O desejo de trabalhar este tema originou-se da curiosidade em compreender os mecanismos de construção de uma narrativa de suspense que envolve o leitor em

um clima de mistério e tensão. A escolha do corpus justifica-se pela relevância da obra no cenário literário nacional, tendo sido finalista em três premiações literárias distintas, bem como pela escassez de estudos acadêmicos sobre o autor e sua produção literária. A importância deste estudo reside, ademais, em seu potencial de contribuir para o debate acadêmico sobre o gênero policial, ao buscar estimular o interesse de pesquisadores por uma análise mais aprofundada de *Suicidas*, bem como incentivar sua percepção para as características e tendências contemporâneas desse gênero, manifestadas na singularidade da obra de Raphael Montes.

Com o objetivo de abordar o suspense na obra de Raphael Montes e compreender seu papel na narrativa policial brasileira contemporânea, buscamos traçar um panorama sobre o romance policial e suas variantes narrativas, apoiando-nos em teóricos e críticos do gênero. Enfocamos o surgimento do gênero policial no início da Revolução Industrial, sob influência da corrente Positivista, destacando os autores e personagens que influenciaram na criação de outros escritores que deram continuidade ao gênero (Reimão, 1983). Passamos, então, à discussão sobre a maneira como a estrutura clássica do romance policial foi se reinventando e se adaptando aos novos tempos, gerando alterações nas formas narrativas (Boileau-Narcejac, 1991), de modo a apreender os procedimentos estéticos da narrativa policial na contemporaneidade, para analisar a construção do suspense em *Suicidas* e suas implicações para a narrativa.

A literatura policial contemporânea, conforme analisada por Fernanda Massi (2011), revela que as transgressões com os seus elementos clássicos narrativo desafiam as convenções do gênero. Andréa Lúcia Paiva Padrão (2002), propõe que a trajetória do romance policial em três momentos distintos: a construção do cânone do romance de enigma, exemplificado pelas obras de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle; a ruptura com o romance *noir* de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, e a subsequente fusão de elementos de ambos os subgêneros no romance policial contemporâneo.

A metodologia adotada consiste em uma revisão bibliográfica sobre o romance policial e seus pressupostos teóricos críticos. Devido à escassez de estudos sobre a obra e o autor em questão, grande parte do referencial teórico baseia-se em textos relacionados ao tema. Além dos já citados nesta introdução, destaca-se o artigo

“tipologia do romance policial” no livro *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov (1969), que distingui o gênero policial em duas categorias: o romance de enigma e o romance negro. Inclui-se, ainda, o ensaio “O conto policial”, de Jorge Luis Borges (1996), o *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*, de Mário Pontes (2007), que abordam os diversos aspectos da literatura policial.

Outra referência que nos oferece uma análise histórica detalhada do romance policial é *O mundo emocionante do romance policial* (1979), de Paulo de Medeiros e Albuquerque. Nesta obra, Albuquerque reflete sobre a importância do mistério na escrita literária, destacando que o romance policial é uma das formas mais bem sucedidas de construir a atmosfera de suspense e medo que envolve o leitor. Além disso, o autor realiza um levantamento de dados referente ao romance policial em diversos países, incluindo o Brasil. A obra, portanto, é de grande importância para estudiosos do gênero policial, pois traz uma visão ampla da evolução histórica do gênero e sua relevância na literatura. O livro contribui para a compreensão do papel do romance policial na cultura e na sociedade e destaca sua capacidade não só de entreter, mas de emocionar e instigar a reflexão crítica sobre questões sociais, morais e éticas. Por esses motivos, *O Mundo Emocionante do Romance Policial* é uma obra fundamental para o estudo do gênero policial, principalmente em relação ao cenário do gênero no Brasil.

Partimos da hipótese de que a complexidade da construção narrativa, desvinculada a um modelo de estrutura fixa, contribui diretamente para a manutenção do suspense na narrativa, observando como os elementos da composição da narrativa em *Suicidas*, apoiadas em técnicas da linguagem cinematográfica, ajudam na elaboração do efeito de suspense. Em consonância com essa hipótese, o artigo de Cazani Júnior (2023) apresenta um estudo sobre o conceito de suspense, expondo o potencial analítico das estratégias de “suspensão” que auxiliam para o entendimento e elaboração de narrativas. Foram lidos, ademais, os artigos e textos críticos de Vera Lúcia Figueiredo, que exploram a relação entre literatura e cinema, a qual, apesar de não ser um fenômeno novo, se intensificou com as evoluções tecnológicas, influenciando as formas e as linguagens.

Além disso, observamos neste *thriller* algumas características e tendências relacionadas à literatura contemporânea, conforme levantadas por Perrone-Moisés

(2016) e Schollhammer (2013), que incluem as transformações estéticas e temáticas relacionadas aos avanços tecnológicos, sociais e culturais da atualidade. Assim, buscamos investigar como se constrói a relação ficção versus realidade, em particular, através do narrador-personagem escritor que brinca com a posição de escritor empírico, surpreendendo e despertando a curiosidade do leitor sobre o que é ficção e o que são informações autobiográficas. Embora essa característica não seja muito comum na literatura do gênero, ela é uma tendência da literatura contemporânea observada por Perrone-Moisés. Também buscamos analisar como a realidade urbana, permeada por descrições chocantes de extrema violência, interfere na trama, com objetivo estético de provocar efeito catártico e disruptivo com a linguagem, conforme discutem Schollhammer e Barreto (2018).

Neste estudo, propomos apresentar no primeiro capítulo dois aspectos fundamentais sobre a literatura policial. Na seção 1. 1., abordamos os antecedentes históricos e conceituais do surgimento do gênero no século XIX, com a publicação do conto de Edgar Allan Poe e sua nova concepção estética, que influenciou outros autores e contribuiu para o desenvolvimento de novas categorias do gênero. Na seção 1. 2., discutimos o aparecimento tardio do romance policial no Brasil no início do século XX e a demora para sua consolidação no país, por incompatibilidades com a realidade social brasileira e nossas noções de justiça. O gênero só veio a se consolidar no Brasil em 1980, impulsionado pelas obras de Rubem Fonseca. O autor tornou-se uma grande influência para os autores contemporâneos de literatura policial, incluindo Raphael Montes.

No segundo capítulo, dedicado ao romance policial contemporâneo, abordaremos, na seção 2. 1., as características e tendências do gênero, mostrando sua versatilidade. Na seção 2. 2., situaremos as obras de Raphael Montes no contexto atual, destacando sua atuação como autor multimídia, escritor e roteirista, observando como essa multiplicidade de posições pode influenciar suas produções literárias e cinematográficas.

Por fim, no terceiro e último capítulo, apresentar-se-á a investigação e análise da construção do suspense no romance *Suicidas*. Na seção 3. 1., observamos a intersecção entre as linguagens literária e de roteiro, e como essa interação contribui na prolongação do suspense na narrativa. Na seção 3. 2., examinamos como autor

constrói narrativa policial caracterizada por verossimilhanças, mas rompe com esse universo ficcional por meio do narrador personagem, um aspirante a escritor que se revela um “gênio do crime” e adota o nome do autor Raphael Montes para escapar da polícia, criando uma reviravolta que torna tênues as linhas entre realidade e ficção. Na seção 3. 3., abordamos a representação da violência por meio dos personagens, analisando como esse comportamento emerge inicialmente de forma psicológica, para depois manifestar-se fisicamente, como um sintoma social. Além disso, discutimos como essa representação constitui também uma ruptura com a linguagem tradicional.

## 1. O ROMANCE POLICIAL E A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

O mistério é a essência do romance policial, onde cada pista é um convite a reflexão.

Francis Lacassin

### 1. 1. O surgimento do romance policial: origens e trajetória

É possível afirmar que o interesse pela ficção policial é intrínseco à natureza humana. Ele emerge da busca pela verdade, do fascínio e do temor que sentimos perante o desconhecido, do enigma e do mistério, os quais exercem um efeito poderoso em nossa psicologia. De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 9-10), “a raiz profunda e, por assim dizer, metafísica do romance policial está aí: somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível”. Enquanto não descobriremos a verdade, ou seja, enquanto não solucionamos o enigma, nós sofreremos, só quando a verdade é revelada, portanto, o enigma solucionado, ficamos extasiados. Este é um jogo intelectualmente estimulante.

*Édipo Rei*, escrito por Sófocles, é uma tragédia grega sobre o mito de Édipo, que estava destinado a matar o próprio pai e casar-se com a mãe, sem saber suas verdadeiras identidades. A peça contém elementos do gênero policial, como o mistério e o suspense, na busca de Édipo para descobrir sua verdadeira origem e a identidade do assassino do rei Laio. Parece-nos interessante a analogia que Garcia-Roza faz em uma entrevista concedida à *Com Ciência* entre a prática de análise psicanalítica e a investigação na literatura policial, apontando que ambos têm como ponto de partida o crime, o primeiro entendido como parricídio simbólico e o segundo como um assassinato literal. Para Garcia-Roza a diferença entre esses dois processos reside

na abordagem e na interação com os envolvidos. O detetive conduz suas investigações independentemente, sem a colaboração direta do investigado; por outro lado, na prática psicanalítica, a análise ocorre obrigatoriamente na presença do analisando e com sua colaboração ativa.

Para além desta possível relação com a psicanálise, Albuquerque (1979, p. 8) observa que outros escritores renomados, como Dostoievski, Balzac, Victor Hugo e até mesmo Charles Dickens exploraram o gênero de forma acidental; Charles Dickens, escreveu *O Mistério de Edwin Drood* (1870), romance sobre detetive amador John Jasper, que tenta resolver o mistério de um desaparecimento, mas que ficou inacabado devido à morte prematura do escritor, e assim, nunca saberemos quem é o assassino. É importante ressaltar que nenhuma narrativa desses autores citados é considerada romance policial. Essas narrativas contêm apenas traços do que viria a ser alguns dos principais elementos do gênero, mas foi preciso o momento histórico certo e um escritor talentoso para criá-lo.

Para compreender os moldes que fundaram o gênero como o conhecemos é fundamental levar em conta o contexto histórico do surgimento e do impacto do romance policial. No século XIX, a Revolução Industrial trouxe consigo avanços tecnológicos e mudanças socioeconômicas profundas. A urbanização aumentou a criminalidade e gerou preocupações com a segurança pública, levando à criação de forças policiais profissionais e a questionamentos sobre seus métodos de pouca credibilidade. Além disso, o surgimento dos grandes centros urbanos permitiu o anonimato, que contribuiu para a escalada da violência. No campo das ideias, a influência da corrente de pensamento filosófico Positivista, que defendia que o mundo era regido por leis e valorizava o raciocínio lógico e a ciência, teve um papel importante na literatura da época. Um marco crucial desse período foi a invenção da prensa rotativa, que possibilitou a produção em larga escala de jornais e revistas. Com a capacidade de imprimir grandes quantidades em pouco tempo, os jornais se tornaram uma presença constante na vida cotidiana das pessoas nas cidades.

A popularização dos jornais teve um impacto direto no surgimento do romance policial. A seção de *faits divers*, que apresentava desde acontecimentos triviais do cotidiano até crimes chocantes e aparentemente insolúveis, forneceu uma fonte rica e inesgotável de histórias que capturaram a imaginação do público. Com

características semelhantes às formas breves de literatura, como novelas e contos, os *faits divers* atraíram os leitores com relatos de crimes reais e mistérios intrigantes, criando assim uma demanda por narrativas que explorassem essas temáticas.

O romance policial surgiu em 1841, com a publicação de *Os Assassínatos da Rua Morgue*, por Edgar Allan Poe, na *Graham's Magazine*. Poe é reconhecido como o pioneiro das narrativas policiais, introduzindo uma estrutura narrativa que tornou o raciocínio lógico aplicável à ficção. Destaca-se a figura de Dupin, personagem central deste conto e de mais dois outros do escritor *O mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A Carta Roubada* (1844), que utiliza evidências e indícios para obter os dados necessários para reconstituir os fatos e solucionar o mistério por meio da lógica dedutiva. A ficção policial utiliza a razão como ferramenta para criar o efeito de surpresa na narrativa de maneira que transforma o enigma em crime e cientista em detetive.

Em seu ensaio *A Filosofia da Composição*, Poe (2019, p. 60) explica sua concepção de composição literária, enfatizando a importância de o escritor escrever o enredo “com a precisão e sequencialidade de um problema matemático”. Sob essa perspectiva, a escrita é entendida não como fruto de uma inspiração divina, mas sim do árduo e meticuloso trabalho do escritor para elaborar todo o enredo, com o objetivo de alcançar o efeito desejado. Poe argumenta que escreveu seus contos e poesias de trás para frente, do final para o início, criando um intrincado entrelaçamento de eventos em que cada acontecimento se direciona ao desfecho já previsto inicialmente.

É importante ressaltar que o legado de Poe vai muito além de sua contribuição para a criação do romance policial. O autor é reconhecido por sua profunda associação com a literatura gótica, assim como por seu pioneirismo com a ficção de terror. Ademais, sua influência estende-se ao desenvolvimento do conto moderno. A genialidade de Poe reside em sua habilidosa combinação dos elementos do mistério, suspense, terror e raciocínio lógico, que abriu caminho para a diversificação da literatura policial. Outros escritores consagrados do gênero, como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, foram diretamente influenciados por Edgar Allan Poe. Sua abordagem inovadora e o estilo literário de Poe continuam a inspirar autores, evidenciando a natureza duradoura de seu legado, conforme afirma Jorge Luis Borges:

Pode-se-ia dizer que há dois nomes sem os quais a literatura atual não seria o que é. São dois americanos do século passado: Walt Whitman – dele se origina o que denominamos poesia civil, se origina Neruda, se origina tantas coisas, boas ou más... – e Edgar Allan Poe, de que provém o simbolismo de Baudelaire, que foi seu discípulo e que por ele rezava todas as noites. Daí decorrem dois fatos que parecem distante e que, no entanto, não o são – são fatos afins – ou seja, a ideia de literatura como fato intelectual e o conto policial (Borges, 1996, p. 32-33).

De acordo com o renomado escritor, ensaísta e crítico literário argentino, a narrativa policial deu origem a um tipo específico de leitor. Se Edgar Allan Poe foi o criador do gênero, ele também estabeleceu o perfil de leitor desse tipo de narrativa na qual o leitor “é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança especial” (1996, 1996, p. 30).

Do ponto de vista narrativo, Albuquerque (1979) atribui a origem do romance policial ao romance de aventura. Em constante busca por novidades de modos narrativos, o romance de aventura acabou se dividindo em três fases: a primeira, o romance aventura; a segunda, o romance de espionagem; e por fim, o aparecimento do romance policial. Segundo Albuquerque (1979, p. 3), as duas primeiras são tão similares que podem ser confundidas, o que diferencia o romance policial dos outros dois é o elemento lógico que permite a criação de “uma nova modalidade narrativa”. Contudo, antes mesmo de ele se tornar um gênero literário, passou pelo que Albuquerque chama de fase intermediária: o romance de terror, no qual, a solução para o mistério vinha justamente do sobrenatural e daquilo que não podia ser explicado pela razão ou pela lógica.

Ao longo do tempo, o gênero passou por diversas mudanças que propiciaram o aparecimento de variantes ou subcategorias, sendo os mais conhecidos: o romance de enigma, o romance *noir* e o *thriller*. Boileau e Narcejac (1991) afirmam que essas mudanças foram uma progressão “natural” do gênero policial, com elementos que já se encontravam dentro dele. A narrativa policial privilegia o processo de investigação. Segundo Massi (2010), o romance policial tem um percurso narrativo de dois sujeitos da ação, o detetive e o criminoso, que percorrem a narrativa paralelamente, mas que se entrelaçam próximo do desfecho da narrativa. Massi prefere dividir o romance

policial em duas categorias: o clássico e o *thriller*, inserindo o romance de enigma e *noir* dentro da mesma categoria.

O romance de enigma se caracteriza por conter na sua narrativa duas histórias, a primeira, a história do crime que precisa estar concluída antes de dar início a segunda história, que é o principal foco narrativo, isto é, a investigação; o detetive é responsável pela elucidação do crime (o enigma) observando e analisando os indícios deixados pelo assassino. Segundo Todorov (1969, p. 96), “a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’”.

Na narrativa clássica de enigma, o detetive é uma “máquina de racionalização” (Reimão 1983, p. 21). A regra primordial desse subgênero é a imunidade do detetive, uma vez que toda ação é feita por meio do método analítico de dedução baseado em indícios; a narrativa central gira em torno do detetive, de seu esforço para desvendar o crime e sobre o crime em si. Em geral, será composta por um detetive independente, sem vínculo ou subordinação à polícia ou qualquer outra instituição oficial. Sua atuação ocorre de forma autônoma, e “sem fazer parte do Estado, esses detetives terão suas investigações pautadas por seus próprios interesses circunstanciais” (Barreto, 2018, p.13). Sherlock Holmes é o maior exemplo de arquétipo do detetive, um aristocrata com habilidades extraordinárias para deduzir informações a partir de pequenos detalhes, conduzindo a investigação ao método de rigor científico, para além de suas habilidades de atuação e disfarces.

A figura do detetive é criada a partir de um narrador próximo a ele, um amigo que não possui as mesmas habilidades de raciocínio lógico. A presença desse narrador é essencial na narrativa policial. Ao evitar o acesso direto aos pensamentos analíticos do detetive, amplia-se o mistério, elemento crucial na concepção do gênero. Esse personagem-narrador desempenha um papel de intermediador, funcionando como tipo de “memorialista” que narra as aventuras do detetive, observando os eventos e transmitindo-os para o leitor com credibilidade; o personagem-narrador e o leitor são figuras semelhantes que tentam continuamente desvendar o enigma, mas estão sempre um passo atrás do detetive. Por esse motivo, Sir Arthur Conan Doyle criou o Dr. John Watson como personagem-narrador de todas as histórias sobre Sherlock Holmes. Watson narra com grande detalhe seu convívio dividindo

apartamento com o detetive, e nós, como leitores, vemos tudo sob a ótica de alguém profundamente impressionado pela capacidade dedutiva e pela genialidade de Sherlock Holmes. Convém salientar que atualmente, essa abordagem narrativa do romance de enigma nos permite interpretar de forma ambígua o grau de relação entre os dois personagens.

O romance *noir* ou *série noire*, surgiu nos Estados Unidos na década de 1920, com os *pulp reviews*, que eram publicações de baixo custo, impressos em papel jornal de péssima qualidade, mas acessíveis a outro público aos mais pobres. Esse novo estilo de romance se diferencia do romance de enigma, pois nele a história do crime e a história do inquérito se unem de tal maneira que a narrativa coincide com a ação. Em geral, o narrador é o próprio detetive. Se antes, o que conduzia a narrativa era descobrir quem é o assassino, agora é aquilo que motivou o criminoso, isto é, a razão que o levou a cometer o crime será fio que conduzirá a narrativa, que guiará o leitor até o desfecho da história. Segundo Reimão (1983, p. 81), o detetive nesse subgênero “se coloca como uma pessoa de carne e osso, tão corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, quanto o contraventor que ele procura”. O detetive Sam Spade, criação de Dashiell Hammett, enfrenta becos escuros e tiroteios, colocando sua vida em risco constantemente. O leitor é levado a pensar se ele sobreviverá até o desfecho da trama. Spade não pertence à elite, sua linguagem é coloquial e repleta de gírias. Para ele, a investigação não é um “hobby”, mas uma profissão.

“Suspense” é uma palavra que tem origem no inglês, a qual, segundo o *Cambridge Dictionary*<sup>1</sup>, significa: “um estado de tensão enquanto se espera para ver o que irá acontecer” ou “a sensação de expectativa ou ansiedade que temos enquanto esperamos que algo aconteça e não sabemos ao certo o que irá acontecer”. Assim sendo, refere-se a um estado de tensão, incerteza e expectativa diante da iminência de um determinado acontecimento. Convém aqui fazer uma distinção entre suspense-gênero e suspense-efeito. Diferentes dos nativos da língua inglesa que os diferem pelo uso da palavra *thriller* para se referir ao gênero narrativo e o suspense para se referir ao efeito narrativo, na língua portuguesa, costumamos usar a mesma palavra para designar ambos. Para evitar confusão, a partir desse momento, usaremos nesta

---

<sup>1</sup> Texto original: 1. A feeling of tension as you wait to find out what will happen; 2. The feeling of excitement or nervousness that you have when you are waiting for something to happen and are uncertain about what it is going on be.

dissertação as nomenclaturas em inglês, *thriller* e suspense, já que atualmente é mais comum o usar *thriller* tanto para o gênero fílmico quanto o literário.

O suspense como efeito narrativo não é algo inédito na literatura. Vários escritores de diferentes gêneros e estilos fazem uso desse efeito em maior ou menor grau. Contudo, o efeito de suspense exerce um papel central dentro desse gênero. O *thriller* lança mão de diferentes artifícios narrativos para dar ênfase no efeito.

O suspense é fomentado por factores de vária ordem, como a caracterização de dada personagem, a forma como esta leva o leitor a simpatizar ou a identificar-se com ela, o teor da acção e o ritmo com que se desenrola ou o modelo de leitura sugerido pelo próprio género do texto. Quando habilmente desenvolvidos e combinados, tais factores confluem num dos artifícios mais eficazes para despertar, manter e incrementar o interesse pela obra. Em regra, induzem o receptor a aguardar com impaciência o remate da acção que assim o prende e, muitas vezes, a saltar páginas para mais rapidamente o conhecer. (Furtado, 2009, n.p.)

Um exemplo clássico do efeito de suspense como forma de preservar a expectativa do leitor para garantir que ele continue ansioso para o desenrolar da história é o romance de Agatha Christie, *O caso dos dez negrinhos* (1939), atualmente intitulado de *E não sobrou nenhum*, um dos clássicos da literatura policial e um dos mais vendidos no Brasil. No romance, a “Rainha do Crime”, a autora faz a narrativa se desenrolar em torno de um único crime. “O suspense, no caso, é dado pela manutenção dos suspeitos, ora um, ora outro, mantendo sempre uma dúvida no leitor. Forma difícil, mas que mostra, ao mesmo tempo, maior capacidade de realização do autor” (Albuquerque, 1979, p. 101). Além disso, diversos romances de Agatha Christie foram adaptados para o audiovisual e ainda vemos essa mesma maneira de criar o suspense sendo usada até hoje, não apenas na literatura, mas também no cinema.

Esse subgênero tem como foco narrativo a vítima. A história se constrói a partir de um jogo de caça e caçador. Geralmente, a narrativa é em terceira pessoa, a personagem protagonista vai gradualmente tomando consciência do perigo em que se encontra enquanto o leitor já está ciente de todos os riscos e da ameaça que o protagonista enfrentará, o que faz com que tenhamos por ela até o final do enredo. Para Fontes (2012, p. 86), o *thriller* é “uma experiência para transformar acontecimentos numa curva crescente de perigo, violência e choque. Um mundo

incerto em todos os sentidos”. Portanto, o que conduz este tipo narrativo é o medo e não o mistério em descobrir o assassino, em função disso, no suspense já sabemos quem é o assassino, ou seja, o suspense reside em descobrir se a vítima vai se safar dele ou não. Nesse cenário, o detetive é apenas um personagem secundário e o assassino assume o protagonismo de um anti-herói, muitas vezes como personagens psicopatas e *assassinos em série*, forma que tem se tornado frequente na literatura policial contemporânea. O *thriller* não pode ser uma narrativa óbvia e sua estrutura pode ser variada – o importante é que o suspense prevaleça. *O Código Da Vinci* de Dan Brown, por exemplo, é um *thriller* de conspiração.

O *thriller* representou uma ruptura com a narrativa clássica policial. Esse tipo narrativo começou a se difundir após a Segunda Guerra Mundial com o movimento pós-moderno abrindo espaço para maior liberdade criativa nas artes e na escrita, e isso se refletiu ainda mais nessa vertente do gênero uma vez que o autor tem total liberdade “de mostrar a inspiração, de explorar a violência, contanto que provoque emoções. E quanto mais fortes as emoções, quanto mais angustiantes, mais cruéis, melhor (Fontes, 2012, p. 88).

Acredita-se que o termo *thriller* surgiu por influência do cinema durante a época de grande popularidade da literatura policial nos Estados Unidos, para identificar uma espécie de filmes que provocava uma intensa excitação. Alguns consideram que o primeiro filme do gênero foi *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927), dirigido por Alfred Hitchcock, o grande mestre do gênero no cinema. Outros afirmam que o gênero só se consolidou na década de 1940, com surgimento do *Film Noir*, inspirado pelo romance *noir*, pela arte expressionista alemã e pelo cinema francês. Nesse período, houve muitas adaptações de romances *noir* no cinema estadunidense, como *Double Indemnity* (1944), dirigido por Billy Wilder, baseado no romance de mesmo nome de James M. Cain e *The Maltese Falcon* (1941), dirigido por John Huston, baseado no romance também de mesmo nome de Dashiell Hammett. Apesar de não haver consenso, é inegável que a literatura policial influenciou o cinema assim como o cinema influenciou a literatura.

A partir do século XX, a literatura policial começa a incorporar em sua estrutura narrativa algumas técnicas e procedimentos da linguagem cinematográfica. É importante ressaltar que as adaptações de romances policiais *best-sellers* para o

cinema foram consideradas uma chave de sucesso garantido para a indústria cinematográfica e editorial, e essa relação repercutiu nas duas direções, uma vez que o sucesso de um romance pode levar à criação de um roteiro e ao lançamento de um filme assim como o sucesso de um filme pode levar à escrita de um romance. Segundo Figueiredo (2010, p. 5), “a aproximação entre os dois campos é, então, notória, inclusive pela formação literária de vários cineastas e pela parceria que se estabelece entre diretores e escritores”. Além disso, observa-se uma tendência crescente entre escritores, especialmente de literatura policial, de se especializarem também na área de roteirização, como foi o caso do escritor e roteirista brasileiro Raphael Montes.

## 1. 2. O romance policial no contexto brasileiro

O gênero policial demorou a se estabelecer e se popularizar no Brasil. Segundo Albuquerque (1979), foi quase cem anos após a publicação do conto de Allan Poe que o gênero chegou no país através de uma parceria entre os escritores Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque (&) e Viriato Corrêa com a publicação de *O mistério* em folhetim na década de 20, considerado a primeira narrativa policial brasileira, devido a ótima recepção do público na época, foi publicado em formato de livro.

É importante destacar que a escrita foi de natureza colaborativa, com a alternância na autoria de capítulos entre os escritores. Cada autor redigiu um capítulo, e os demais só tinham acesso ao conteúdo após sua publicação, desempenhando também papel de leitores. Não havia planejamento prévio; o autor subsequente precisava dar continuidade ao texto, a partir do ponto deixado pelo autor anterior, conferindo, assim, um caráter lúdico à narrativa. Ademais, o conteúdo da narrativa e seus protagonistas são permeados por ironias, principalmente o detetive protagonista, o major Mello Bandeira, e a instituição policial, que são alvos constantes de ridicularização. Todos, exceto José Joaquim de Campos da Costa Medeiros Albuquerque<sup>2</sup>, deixaram de produzir narrativas policiais. Após a escrita colaborativa

---

<sup>2</sup> Paulo de Medeiros e Albuquerque e José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque são frequentemente confundidos por compartilharem o mesmo sobrenome e por ambos estarem

de *O mistério*, Medeiros e Albuquerque publicou também *O assassinato do General* (1926) e *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932). Por esse motivo, Albuquerque (1979) considera Medeiros e Albuquerque como pioneiro da literatura policial brasileira.

De acordo com o estudo *Sherlock no Brasil (1907-1930)*<sup>3</sup>, conduzido pelo historiador Leandro Antônio de Almeida da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), as narrativas de Sherlock Holmes chegaram ao Brasil sob forte influência francófona, apesar de ter origem inglesa. Durante a Belle Époque, o romance policial desfrutava de grande popularidade na França, o que resultou em diversas traduções das obras de Arthur Conan Doyle do francês para o português brasileiro, devido à grande influência cultural e intelectual da francesa no Brasil. Entre os anos de 1907 e 1908, o personagem Sherlock Holmes foi introduzido como uma figura multimídia ao público brasileiro, aparecendo em diversos meios de comunicação, tais como jornais, folhetins, teatro, cinema e fascículos ilustrados, frequentemente em formas de paródias.

No contexto brasileiro, ainda segundo esse estudo, Sherlock Holmes foi introduzido como agente da polícia, sendo referido como “Sherlock Amador”, um investigador policial, uma vez que o conceito de detetive não era bem compreendido pelos brasileiros naquele período. De acordo com Leandro Antônio de Almeida, embora a literatura policial fosse vista como frívola, emergiu o fenômeno denominado “sherlockismo”, no qual indivíduos imitavam o personagem, no sentido prático, aplicando suas técnicas investigativas para resolver problemas do cotidiano. Esse fenômeno serviu, inclusive, de referência para as investigações policiais da época de como fazer de conduta e técnica. O pesquisador argumenta que a obra *O Mistério* constitui uma paródia do sherlockismo característico do período, sintetizando o fenômeno de múltiplas apropriações da ficção policial. Contudo, ele observa que a reelaboração da obra em tom humorístico resulta no esvaziamento do clima de

---

envolvidos na crítica literária e na literatura policial. Não foi possível determinar se há algum parentesco entre eles.

<sup>3</sup> Estudo apresentado em Webinar intitulado “Questões de literatura inglesa: como foi lido o romance policial inglês?”, com a participação de Vanessa Hanes (UFF) e Leandro Almeida (UFRB), abordando temas como as traduções de Agatha Christie e a recepção do famoso personagem Sherlock Holmes no contexto brasileiro. Evento mediado por Solange Pinheiro e transmitido ao vivo no canal da FFLCH no YouTube, em 26 de setembro de 2024.

mistério. Além disso, o pesquisador afirma que, ao contrário de sua origem no hemisfério norte, no Brasil “a percepção do gênero (policial) veio junto com o gênero”.

Por volta da década de 30, surge outro escritor de histórias policiais, Jerônimo Monteiro, sob o pseudônimo estrangeiro de Ronnie Wells, que criou o primeiro detetive com uma série de livros sobre suas aventuras da literatura brasileira em *As aventuras de Dick Peter* (1938). Seu personagem, o detetive Dick Peter, foi criado para uma série radiofônica de São Paulo, mas Monteiro transformou essa série de sucesso em livros, que hoje são muito raros. Segundo Albuquerque, “suas estórias não eram apenas policiais, e sim uma mistura de mistério, ficção científica e até mesmo de detecção policial” (1979, p. 210). Outra narrativa policial também apresentada primeiro em programa de rádio foi *As aventuras de Roberto Ricardo* (1940) do escritor Aníbal Costa, que introduziu pela primeira vez seu detetive Roberto Ricardo. No entanto, o historiador Leandro Almeida argumenta que os romances policiais ambientados no Brasil durante esse período não tiveram uma boa recepção por parte do público.

O escritor paulistano Luiz Lopes Coelho criou o “Doutor Leite”, que é considerado por Albuquerque (1979, p. 213) o “detetive verdadeiramente brasileiro”. Doutor Leite aparece em apenas três livros de contos policiais: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A ideia de matar Belina* (1968).

Após o falecimento de Coelho em 1975, o mercado editorial brasileiro passou por significativas transformações, com destaque para a ascensão de novos autores, impulsionada principalmente pela concorrência de autores estrangeiros. Nesse contexto, as obras de Luiz Lopes Coelho ficaram esquecidas por um longo período. Apenas recentemente, essas obras foram reeditadas em um único volume intitulado *Contos Reunidos* (2017) pela Sesi-SP Editora.

As escritoras também tiveram um papel importante na disseminação do gênero policial no Brasil, embora muitas vezes não tenham tido o devido reconhecimento pelas suas obras. Segundo Albuquerque (1979), a primeira escritora a publicar um romance policial foi Lucia Machado de Almeida com o livro *O Escaravelho do Diabo* (1974), um romance infanto-juvenil originalmente publicado na revista “O Cruzeiro” em 1956, e publicado em livro pela *Série Vaga-Lume* (1974), sendo um dos livros mais

vendidos da coleção e adaptado para o cinema sob direção de Carlos Milani em 2016. Albuquerque, menciona outras escritoras como Maria Alice Barroso, Nadja Bandeira, Vilma Guimarães Rosa e Inês Plese. A presença dessas autoras ajudou a diversificar a literatura policial brasileira, inicialmente dominada por homens. Elas fizeram parte da caminhada lenta, porém constante, no processo de desenvolvimento do gênero no Brasil.

O desenvolvimento lento do gênero foi influenciado por vários fatores culturais e históricos. Primeiramente, a influência externa de autores como Poe e Conan Doyle chegou tardiamente ao país e demorou ainda mais para se adaptar ao contexto social e cultural brasileiro. Além disso, durante o início do século XX, o cenário literário estava predominantemente focado em outros gêneros, como o regionalismo e modernismo, deixando pouco espaço para as histórias detetivescas. Ademais, a ausência de uma forte tradição literária do gênero contribuiu para que demorasse mais a se estabelecer no Brasil.

No excelente artigo *O assassino é o leitor* (1988), Vera Lúcia Follain Figueiredo, fundamentando-se nas considerações de Ernest Mandel (1988) sobre a relação entre a história da literatura policial e a história da sociedade capitalista, propõe a hipótese de que a limitada representatividade do romance de enigma e o tardio surgimento do *noir* no Brasil são atribuídos, principalmente, à decadência dos valores burgueses. Além disso, Figueiredo argumenta que o surgimento de um movimento artístico que estava buscando interagir com a cultura de massa, na esperança de reconquistar parte desse público leitor, desempenhou um papel significativo. Isso fez com que muitos autores de renome literário, que não faziam parte do grupo pertencente à cultura de massa, passassem a se interessar pela literatura policial.

Outra contribuição para o tema, é a de Sandra Reimão (2005), que argumenta que o desenvolvimento do modelo clássico do romance policial enfrentou dificuldades para se estabelecer no país, devido à sua incompatibilidade com a realidade da sociedade brasileira. Essa incompatibilidade é atribuída à “precariedade da vida cotidiana e à violência policial”, especialmente em um contexto marcado pela corrupção sistêmica, pela lentidão do processo judiciário, pela ineficácia das leis e pela violência policial, que muitas vezes resultam em inúmeros casos de crimes impunes. Contudo, posteriormente, diversos autores nacionais de ficção policial

identificaram no *roman-noir* uma oportunidade para integrar esses elementos à narrativa, transformando-os em uma rica fonte de inspiração, conforme nos esclarece Luis Eduardo Matta (2004):

O que muita gente certamente não se deu conta ainda é de que a letargia das nossas instituições, a corrupção generalizada e a truculência da polícia, longe de representarem um desestímulo àqueles que sonham com um *noir* nacional, constituem elementos preciosos que, se bem trabalhados, podem gerar não uma, mas centenas de histórias excelentes, que muito teriam a oferecer em matéria de originalidade, não só ao Brasil, mas à literatura policial contemporânea como um todo. (Matta, 2004)

Assim, começamos a desenvolver nossos próprios exemplares de romance *noir*, como *Parada proibida* (1972), de Carlos de Souza e *Malditos paulistanos* (1980), de Marcos Rey. Essas obras seguem o modelo estadunidense, caracterizado pela presença de um investigador que narra a história, ambientadas no submundo do crime. Essas narrativas retratam atos violentos cometidos tanto por criminosos quanto por parte da polícia, situados em grandes metrópoles urbanas. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988), a produção de literatura policial nacional ganhou mais destaque a partir da década de 1980. Esse crescimento foi impulsionado, em grande parte, pelo sucesso das obras de Rubem Fonseca, cuja estreia no gênero com o romance policial *A grande arte* (1983) consolidou a literatura policial brasileira. Nesta obra, Fonseca se aproxima de um gênero literário visto como entretenimento, que atrai a curiosidade de um amplo público, para então, sob um olhar crítico, subverter as características desse gênero.

O personagem Paulo Mendes, mais conhecido como Mandrake, é um advogado criminalista que, embora não integre as policiais nem exerça a função de detetive particular, assume um papel de investigador na elucidação de crimes. Mandrake se configura como um herói atípico, dotado de gostos sofisticados, mas que manifesta comportamentos e uma moralidade por vezes ambíguos. Além disso, Rubem Fonseca inaugura uma nova transformação no gênero policial, por parte do detetive, caracterizado pela transição do pensamento para ação, mencionado Ernest Mandel como a maior ruptura interna do enigma para o *noir*, para a passagem do percurso anterior para a imaginação conforme nos esclarece Figueiredo:

O personagem de Rubem Fonseca refaz esse percurso – do pensamento à ação – para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional. A indagação sobre a verdade se transforma no eixo dos romances e é radicalizada na medida em que se questiona a dedução lógica, a experiência concreta como caminhos para atingi-la e se chega, como resultado, à opção pela criação de versões coerentes – isto é, o que perseguimos, a verdade, não passa de uma construção discursiva, de versão plausível (Figueiredo, 1988, p. 23).

Figueiredo observa que, em determinados momentos da investigação nas obras *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani* (1985), os personagens investigadores transcendem a lógica dos métodos precisos e das análises de informações utilizadas pelos detetives clássicos e adentra o domínio da ficção. Nesse contexto, os personagens realizam uma interpretação criativa dos depoimentos e dos textos de terceiros para preencher lacunas e desvendar o crime. Segundo Figueiredo, na literatura policial contemporânea, a estrutura da obra é influenciada por esse movimento interno, que se manifesta na mudança de ponto de vista do narrador, “viabilizada pela aproximação das figuras do detetive e do narrador” (1988, p. 23).

Nas obras de Rubem Fonseca, observa-se uma tendência que vai ser salientada na literatura policial brasileira contemporânea: um relativismo extremo em relação aos papéis principais da tríade do gênero policial – o detetive, o criminoso e a vítima. Em *A grande arte*, por exemplo, questiona-se a possibilidade de Mandrake ser autor do crime. Já em *O caso Morel* (1973), todas as evidências convergem para incriminar o protagonista Morel como autor da morte violenta de sua namorada. A narrativa, conduzida em dois focos narrativos, em primeira pessoa e terceira pessoa, levando o leitor a crer na sua culpabilidade, Figueiredo explica que:

Se o detetive pode ser criminoso e se detetive e narrador se confundem, logo, o narrador pode ser o culpado. (...) Ora, se é possível o detetive ser criminoso, se este se confunde com o narrador que, portanto, passaria a culpado e se o narrador pode se confundir com a figura do leitor, logo diluímos também as fronteiras entre leitor e criminoso (Figueiredo, 1988, p. 24).

O relativismo presente nas obras do autor manifesta-se também na ambientação da cidade urbana do Rio de Janeiro, evidenciando as divisões socioeconômicas entre ricos e pobres. Segundo Figueiredo (1996), essas fronteiras,

no entanto, são relativizadas pela geografia do crime que aproxima “poderosos e marginalizados pela sociedade”. Assim,

O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia do crime se impõe a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa (Figueiredo, 1996, p. 89).

De acordo com o pesquisador Rodrigo de Sousa Barreto (2018), em *A grande arte*, Rubem Fonseca introduz o que viria a ser uma característica singular de sua narrativa ultrarealista: o brutalismo, termo cunhado pelo crítico literário Alfredo Bosi (1977) para descrever a representação da violência da narrativa fonssequiana, que surgiu como resposta à opressão e repressão da ditadura militar e ao período de expansão do capitalismo selvagem, que resultou em profundas desigualdades sociais. Segundo o Barreto, esse brutalismo manifesta-se nos temas privilegiados pelo autor, como a perversão e desvio moral, bem como na linguagem direta e crua adotada por Fonseca por meio de suas narrativas fragmentárias com “sintaxe fraturada, períodos curtos, descontinuidade das cenas, ações, circunstâncias” (Mendes, 2015, p. 68, *apud* Barreto, 2018, p. 22).

Vale ressaltar que Figueiredo (1988) observou que a principal semelhança entre as obras de Rubem Fonseca e as obras de autores hispano-americanos, como Gabriel Garcia Márquez e Mário Vargas Llosa, reside na busca pela verdade sem respaldo institucional. Nesse contexto, saber quem cometeu o crime não possui tanta relevância devido à impossibilidade de se chegar a uma verdade definitiva e a pouca importância atribuída à verdade, em vista da descrença nas instituições que são consideradas incapazes de garantir a punição. A principal diferença entre eles é que as narrativas de Fonseca se desenrolam em grandes cidades, refletindo uma realidade marginal. Em contraste a isso, as narrativas dos autores latino-americanos estão situadas em cidades pequenas, oferecendo uma perspectiva de uma comunidade local sobre o crime e as contradições de como lidar com ele na realidade social sul-americana.

Após a década de 1990, a produção de literatura policial nacional experimentou revigoração, decorrente do sucesso das obras de Luiz Alfredo Garcia-Roza. O autor

é proclamado por Reimão como “o nome de maior destaque na atual literatura policial brasileira” (2005, p. 27). O detetive Espinosa, principal personagem concebido por Garcia-Roza, remete os detetives clássicos dos romances de enigma, empregando método lógico-dedutivo e abstendo-se do uso da violência. Contudo, a estrutura narrativa da série de romances policiais de Garcia-Roza incorpora elementos tanto do romance de enigma quanto do romance *noir*, culminando em uma forma híbrida. Essa tendência na contemporânea, será abordada no próximo capítulo desta dissertação.

## 2. A LITERATURA POLICIAL NA CONTEMPORANEIDADE

Estou pessoalmente convencido de que os dias do velho romance do enigma policial puro e simples, e que se baseia unicamente na intriga, sem juntar a eles os atrativos do estudo dos caracteres, do estilo, ou mesmo do humor, estou convencido de que os dias desse romance estão contados.

Anthony Berkeley

### 2. 1. O romance policial contemporâneo

O romance policial contemporâneo difere do romance policial tradicional consolidado por Conan Doyle e Agatha Christie. Segundo Andréia L. P. Padrão (2002), o romance policial contemporâneo seria uma fusão de cânones, incorporando elementos tanto do romance de enigma quanto das temáticas morais e sociais do romance *noir*. A renovação do gênero ocorre por meio da interiorização das personagens, principalmente do detetive, resultando em um ritmo narrativo menos frenético e mais introspectivo. A pesquisadora ressalta que o que ela denomina de renovação e fusão entre cânones já havia sido registrado por Todorov, que o chamou de romance de suspense.

De acordo com Andréia Padrão, um exemplo notável de fusão de cânones é o detetive Pepe Carvalho, criado pelo escritor catalão Manuel Vázquez Montalbán. Esse personagem transita entre o detetive clássico e o *noir*, combinando o intelecto característico do detetive clássico com a figura de *bon vivant*. Quando não está atuando como detetive, entrega-se aos prazeres que o sexo e a gastronomia lhe proporcionam. Montalbán destaca-se entre os escritores de literatura policial contemporânea por sua tendência a questionar os problemas sociais e revitalizar a

memórias históricas, influenciado por sua vivência sob o regime ditatorial de Franco. Segundo o autor, “o interesse fundamental não deve ser a solução de crime, mas ‘a viagem literária por meio de uma indagação, a busca de uma verdade que justifica a escrita literária’” (Montalbán, 2001 *apud* Padrão, 2002, p. 65).

Nos romances policiais contemporâneos a tríade composta por criminoso, vítima e detetive (ou equivalente) permanece indispensável no enredo. Contudo, ao contrário do que ocorria nos romances policiais tradicionais, todo o resto torna-se flexível. Os autores desfrutam de total e irrestrita liberdade na escrita, característica da modernidade, que não se prende a um modelo de estrutura fixa. Enquanto antes o núcleo central era desvendar a identidade do criminoso, agora é variado. Pode envolver a revelação de um segredo, um mistério, um esquema de corrupção, entre outros, mas, mais do que investigar um caso, o romance policial contemporâneo se propõe a investigar seus próprios limites enquanto gênero.

Isso significa que os autores contemporâneos criaram, individualmente, exemplares de romance policiais que, posteriormente, encontraram características comuns em outras obras e passaram a constituir uma extensão do gênero policial, adaptada à contemporaneidade. (Massi, 2010, p. 17)

Podemos estabelecer uma relação entre a ideia apresentada por Massi ao conceito de tradição proposto por T. S. Eliot (1989, p. 39) em seu ensaio “Tradição e talento individual”. Eliot sugere uma conexão entre a tradição e o individual, na qual “nenhum poeta, nenhum artista, tem significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”. Sob essa perspectiva, compreendemos a tradição não como passado visto como algo imutável e definitivo, mas sim como um ponto de partida para novas criações; isto é, olhar para o passado como fonte de inspiração para o futuro, ou seja, como agente de mudanças.

Em um estudo sobre romances policiais contemporâneas mais vendidos no Brasil entre os períodos de 2000 a 2007 realizado pela pesquisadora Fernanda Massi (2010) aponta que a intertextualidade é uma das características marcantes do romance policial contemporâneo, manifestada de diversas maneiras, sendo uma delas o reconhecimento da tradição e da importância dos autores “fundadores” do gênero,

por parte da maioria dos autores de romances policiais contemporâneos. Esses autores costumam se referir aos pioneiros para demonstrar que, atualmente, escrevem de forma diferente e têm como objetivo ampliar as características do gênero policial. Além disso, é comum que os personagens dessas obras também cite outros autores do gênero, demonstrando um amplo conhecimento sobre o romance policial. Observamos tal fenômeno no corpus de pesquisa.

Em *Suicidas*, Raphael Montes apresenta uma série de referências à literatura policial, como a menção a Sherlock Holmes, incluindo outras mais sutis, como o caso de um personagem que diz que pegou emprestado um livro de Patricia Highsmith. Notamos também que o narrador-personagem, Alessandro, teça reflexões sobre a escrita do romance de suspense. Em um determinado momento, Alessandro menciona ter concluído a leitura de um romance de John Grisham e reflete sobre a dificuldade que seria escrever um *thriller* jurídico como os de Grisham no contexto brasileiro, uma vez que o sistema judiciário no Brasil não permite pena de morte e os jurados não podem deliberar entre si, tal como ocorre no sistema judiciário estadunidense.

Outro aspecto relevante observado por Massi (2010) é que, assim como nos romances policiais tradicionais, os contemporâneos também retratam a atualidade, sendo ambientados em épocas próximas à sua publicação. Esses romances trazem referências e recursos tecnológicos que estão presentes no dia a dia das pessoas, o que demonstra a atualidade da obra. Além disso, diversos romances policiais contemporâneos, desmistificam a figura romântica do detetive, tornando-o vulnerável às emoções e, conseqüentemente, menos racional, o que pode dificultar a investigação de um caso. Dessa forma, torna-se comum que o detetive se apoie em uma equipe, salientando a relevância do trabalho de perícia forense, que auxilia na investigação da polícia, como nos revela Fernanda Massi:

Os criminosos utilizam armas com silenciadores; disfarces para não serem identificados; luvas para não deixar impressões digitais; carros roubados para fugir; celulares para encontrar a vítima. Por sua vez, os detetives (ou personagens que realizam esse fazer) utilizam a internet para identificar possíveis suspeitos e/ou para encontrar pessoas envolvidas com eles (através de sites de relacionamentos, por exemplo); identificam as impressões digitais ou os vestígios de sangue no corpo da vítima ou no local do crime; fazem testes de DNA a partir da coleta de fios de cabelo, de amostras de sangue ou de objetos pessoais dos suspeitos, como roupas, escovas de dente, sapatos, etc. (Massi, 2010, p. 46)

Essa característica de destacar a perícia reforça a verossimilhança da narrativa. De acordo com Massi, por ser um gênero cujas narrativas se desenrolam sempre na atualidade, “os leitores se identificam com as personagens e reconhecem os valores, costumes, hábitos da sociedade em que vivem no livro que leem” (2010, p. 47). Além disso, a presença de personagens especialistas que contribuem diretamente na investigação e na identificação do criminoso permite que outros personagens ganhem destaque nas tramas policiais contemporâneas, contrastando com as narrativas clássicas, nas quais ninguém era páreo para o conhecimento intelectual do detetive.

Na literatura policial contemporânea há um destaque para a passionalidade do detetive e das demais personagens a ponto de o sexo e a violência ganharem destaque e os crimes tornarem-se “paixões complexas”, termo cunhado por Fernanda Massi (2010). O romance *noir* contribuiu para a introdução dessas características, que, na contemporaneidade, têm outras dimensões, uma vez que o final de muitos desses romances não representa uma restauração da ordem social e, o maniqueísmo que existia entre o criminoso e o detetive deixou de ser apropriado para o público atual.

Schollhammer (2013) destaca a relevância da “cena do crime” como um elemento central na representação da realidade contemporânea. O papel do detetive introduzido nos romances policiais contemporâneos é marcado por ambivalências/ambiguidades, variando entre os papéis de criminoso e vítima. No conto *A morte e a bússola*, de Jorge Luis Borges, o detetive Erik Lönnrot investiga uma série de assassinatos, decifra as pistas para chegar ao local do próximo assassinato. No entanto, descobre tardiamente que foi manipulado pelo criminoso que orquestrou uma armadilha da qual ele seria a próxima vítima. Além disso, vale ressaltar que muitas vezes, o detetive não é o protagonista e, às vezes, nem há um detetive, mas sim outro personagem que vai investigar por conta própria. O que não muda é a existência de um crime, como nos esclarece Schollhammer:

Assim, a crise do detetive como agente da racionalidade do século XIX torna-se emblema da racionalidade cética que questiona tanto a integridade do sujeito da ação quanto do alcance de sua razão. Surge daí uma cegueira por parte do sujeito em busca da verdade, e o crime passa a ocupar na narrativa

policial o ponto focal dessa limitação de conhecimento, interrompendo a ilusão de uma coerência causal entre os acontecimentos e suas condições. (Schollhammer, 2013, p. 16)

No romance *O silêncio dos inocentes* (1988), de Thomas Harris, o personagem Hannibal Lecter, um psiquiatra e assassino em série, auxilia a detetive Clarice Starling na captura de um criminoso semelhante a ele. Portanto, a mente do psicopata torna-se um recurso valioso para que a detetive avance na investigação. A contribuição de criminosos para a polícia não é novidade. Já no início das atividades da polícia no século XIX, ex criminosos eram recrutados para a nova instituição. François Eugène Vidocq (1775-1857) ficou famoso porque conhecia o mundo do crime e, por meio de suas experiências, pode oferecer contribuições para as operações policiais. De acordo com Mario Pontes (2007), o interesse popular pelas histórias de crime, como *Mémoires* (Memórias, 1828), de Vidocq, pode ter sido um ponto de partida para Edgar Allan Poe. Dupin surgiu em oposição à figura de Vidocq.

Outro exemplo é *O talentoso Ripley* (1955), de Patricia Highsmith, no qual Tom Ripley, um golpista astuto, torna-se obcecado pelo estilo de vida do jovem bilionário Dickie Greenleaf. Ripley é contratado pelo pai de Greenleaf para ir à Itália convencer o jovem a voltar para Nova York e assumir o negócio da família. Seduzido pela vida fácil de Dickie, Ripley decide matar e roubar a identidade de Greenleaf, utilizando diversas estratégias para manter a farsa oculta para a polícia, amigos e familiares da vítima. O que chama atenção, é que Ripley toma as decisões de forma racional, com extrema frieza e ausência de consciência moral. Ele antecipa as possíveis consequências de seus atos criminosos, bem como as possíveis ações da polícia para que assim possa enganá-los. Além dos leitores, a trama atraiu milhares de espectadores em duas adaptações para o cinema *O sol por testemunha* (1960) e *O talentoso Ripley* (1999). Recentemente, a Netflix lançou a minissérie *Ripley* (2024), que teve uma recepção positiva pela crítica e ampla audiência.

É evidente o destaque dado ao ponto de vista do criminoso e da vítima nas narrativas contemporâneas. Essas narrativas frequentemente apresentam um personagem que parece ser uma pessoa comum, mas, ao final, revela-se o grande arquiteto de um crime passional. Um exemplo notável é o *thriller* psicológico *A paciente silenciosa* (2019), de Alex Michaelides, que explora o trauma experimentado

por quem testemunha um homicídio. Neste romance, o psicoterapeuta forense Theo fica obcecado em tratar de Alicia, uma pintora famosa acusada de assassinar o marido com cinco tiros e que, desde o fatídico dia, nunca mais pronunciou uma palavra. Theo acredita que ele pode fazê-la falar e revelar o que aconteceu. A narrativa é conduzida predominantemente do ponto de vista de Theo, intercalando com a leitura que ele faz do diário de Alicia. Essa alternância mantém os leitores cativos pela curiosidade de desvendar a verdade. Ao final, revela-se que Theo era o verdadeiro assassino do marido de Alicia, tendo orquestrado o crime como forma de vingança pelo caso extraconjugal entre o marido de Alicia e sua própria esposa.

Outro *thriller* psicológico que explora temática semelhante, destacando a os crimes em contextos domésticos de maneira distinta e muitíssimo interessante, é *A gaiola de ouro* (2020), de Camilla Läckberg. A autora sueca explora questões feministas ao destacar os desafios enfrentados pelas mulheres em uma sociedade patriarcal que perpetua a desigualdade de gênero. Esse *thriller*, centra-se na protagonista Faye, uma mulher que sacrificou sua carreira profissional para apoiar seu marido Jack na criação de uma empresa bem-sucedida e na educação dos filhos. Apesar de seus esforços, ela encontra-se aprisionada em um casamento infeliz, sendo constantemente subestimada e traída pelo marido. Além disso, carrega um passado traumático marcado por um pai agressor, que frequentemente agredia a mãe, e pela morte precoce do irmão na infância. Quando o casamento termina, ela perde tudo, mas essa perda catalisa sua transformação de uma mulher submissa, que fingia ser para agradar seu marido, em uma mulher determinada, que sempre foi, para se vingar dele e recuperar tudo que ele lhe tirou.

Como pode-se observar, o romance policial contemporâneo revela aspectos anteriormente negligenciados devido ao contexto histórico e ao espírito do tempo distintos do romance policial tradicional. Dentre algumas de suas características, destacam-se a variedade de temas, com ênfase em abordagens sociais, políticas e culturais atuais, como o tráfico de drogas, a corrupção e a violência contra as mulheres. Uma maior importância atribuída à construção da psicologia das personagens e à diversidade de nacionalidades e de cenários, situados em cidades cosmopolitas de diversos países, inclusive aquelas em que o índice de criminalidade é baixo. Além disso, nota-se o uso de novos recursos narrativos e estilísticos, como a alternância de pontos de vista, a presença de humor e o uso de metalinguagem.

Algumas dessas características serão analisadas a partir do *corpus* em questão no capítulo 3 desta dissertação.

## 2. 2. Raphael Montes no contexto da literatura contemporânea

Raphael Montes é escritor e roteirista de literatura policial. Ele cursou direito na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), influenciado por sua paixão pela literatura policial e pelo sonho de se tornar criminalista. No entanto, após se decepcionar com o Direito Penal, quase abandonou a faculdade. O sucesso e a repercussão do seu primeiro romance o levaram a reconsiderar sua trajetória acadêmica, sendo persuadido pela mãe a concluir a graduação. Posteriormente, decidiu seguir com a carreira literária. Em diversas entrevistas, Montes revelou que sempre almejou ser escritor mesmo ciente das dificuldades inerentes à publicação, especialmente por ser jovem, desconhecer o mercado editorial e não ter certeza do potencial de seu manuscrito.

Montes iniciou sua trajetória literária em 2009, com a publicação de um conto em uma antologia de contos policiais *Assassinos S/A*, mas seu primeiro romance, *Suicidas*, foi publicado em 2012 pela editora Benvirá, após ter sido finalista em dois importantes prêmios literários. Em 2017, a obra foi reeditada pela Companhia das Letras. Embora não tenha recebido os prêmios, Montes consolidou-se como um dos autores mais proeminentes da literatura policial contemporânea, sendo considerado uma “promessa” na literatura policial para os anos seguintes pelo jornal *O Globo* (2014). O escritor estadunidense de *thriller* jurídico, Scott Turow, afirmou que “Raphael certamente redefinirá a literatura brasileira e vai surgir como uma figura da cena literária mundial” (2014). O romance *Dias Perfeitos* (*Perfect Days*), de Montes, foi lançado em aproximadamente em 14 países, com direitos de tradução vendidos para vários outros. Embora seus outros romances não tenham causado tanto impacto quanto *Dias Perfeitos*, receberam uma boa recepção do público e foram traduzidos para vários idiomas.

O escritor carioca teve dificuldade em publicar *Suicidas*. Em 2009, ele enviou o original para cinco grandes editoras, sendo que três delas rejeitaram o original e as outras duas nunca deram uma resposta. O título é, sem dúvida, polêmico e após ter sido lançado no mercado teve uma repercussão extraordinária. Em entrevista concedida ao portal *UAI* (2017), Montes revela que, quando o romance foi finalista de dois prêmios reconhecidos, a crítica interessou-se pelo livro: “Antes, era considerado apenas mais um livro policial, de mero entretenimento. Os prêmios deram o aval de que havia qualidade literária ali”. Para o escritor, “*Suicidas* foi abraçado pelos leitores, que o indicavam sem parar aos amigos. É assim que conquistou novos leitores até hoje: na repercussão boca a boca”. Nesta mesma entrevista concedida para discutir a reedição de *Suicidas*, Montes é questionado se teve vontade de modificar algo na narrativa. Ele responde que realizou apenas alterações pontuais no texto e incluiu um capítulo que havia sido suprimido na primeira edição. Montes justificou sua decisão afirmando:

Mesmo discordando de muitas escolhas do livro, resolvi mantê-las. Prefiro respeitar o Raphael que tomou esses caminhos anos atrás – e devia ter lá seus motivos. Gosto bastante do livro como ele é, apenas enxergo como escrito por outro o que não deixa de ser positivo: aprender, evoluir e seguir em frente. Não sei se foi a melhor decisão, mas foi a que eu tomei. (Raphael Montes, 2017)

Raphael Montes define a literatura policial contemporânea como uma mistura de diversos gêneros. Para ele, permanecer preso à ideia de um romance policial clássico, com uma morte, número restrito de suspeitos, pistas ao longo do livro e no final uma revelação, como se fosse uma fórmula, seria limitador. Ele demonstra que cada livro é um novo desafio, seja em termos de experimentação, linguagem, estilo, narrador, pontos de vista e trama. As principais características dos seus livros são a inclusão de temas polêmicos e finais surpreendentes. O maior objeto de interesse de Montes parece vir da observação de pessoas comuns que, ao enfrentarem situações extremas, revelam um lado cruel ainda desconhecido.

Montes é conhecido por seus *thrillers* psicológicos ambientados no Rio de Janeiro. *Dias Perfeitos* (2014) foi recomendado pela escritora Carola Saavedra a uma das prestigiadas editoras, a Companhia das Letras, que competiu com outras editoras para adquirir os direitos de publicação das demais obras do autor. Esse romance de

suspense psicológico tem como protagonista Téo, um estudante de medicina que tem uma paixão obsessiva por Clarice. Na tentativa de conquistar seu amor, ele a sequestra e a leva para uma viagem de carro pelo Brasil, com várias passagens pelas paisagens cariocas. Vale ressaltar que a personagem é uma homenagem à escritora Clarice Lispector. Em entrevista concedida ao portal *UAI* em 2017, Montes afirmou ter se inspirado na maneira de falar e os trejeitos da escritora para compor sua protagonista. No romance *Jantar Secreto* (2016), diversos personagens de Montes recebem nomes de seus escritores favoritos, como Arthur (Conan Doyle), Jorge Luís (Borge), Miguel (de Cervantes), Lydia (Fagundes Telles) entre tantos outros. Além disso, também afirmou que *Dias Perfeitos* nasceu do pedido de sua mãe para que ele escrevesse um romance romântico, no livro, um caso de amor patológico.

Montes também escreveu um romance de terror *O vilarejo* (2015), caracterizado como um romance *fix-up*, configurando-se como uma coletânea de sete contos aparentemente independentes, mas que se interligam no final. Cada conto representa um dos sete pecados capitais, associados a um demônio específico, retratando a degradação física e moral enfrentada pelos habitantes de um vilarejo isolado. Nesta obra, o autor cria uma atmosfera de terror e suspense, evidenciando as falhas humanas quando os moradores são expostos à fome e ao frio. A habilidade do autor em entrelaçar as narrativas é surpreendente. Ele estabelece as conexões entre as histórias por meio do prefácio e do posfácio, ambos ficcionais, redigidos pelo próprio autor, que se apresenta como tradutor desses manuscritos.

*Jantar Secreto*, outro romance impactante do autor, narra a trajetória de um grupo de amigos que se mudam do Paraná para o Rio de Janeiro com objetivo de estudar e melhorar suas condições de vida. No entanto, ao enfrentar dificuldades financeiras, eles decidem organizar um jantar secreto, no qual seria servido “carne humana” a um grupo seleta da elite carioca, em busca de uma experiência exótica, como forma de arrecadar fundos para pagar o aluguel do apartamento que compartilham em Copacabana.

Em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* em 2017, Montes revela que a ideia de escrever sobre canibalismo surgiu inicialmente do fato de ser vegetariano. No entanto, não querendo parecer moralista e, ao considerar a crise política e econômica que o Brasil atravessava naquele momento, percebeu que muitos jovens adultos

acreditavam que estudar em uma universidade garantiria um emprego e os tornaria bem-sucedidos, estavam enfrentando uma realidade diferente. De acordo com Montes, essa ideia perdeu força ao observar vários de seus amigos com diploma universitário, mas sem emprego e sem um futuro garantido, motivo que leva Montes afirmar: “eu realmente não vejo o *Jantar Secreto* como um livro sobre canibalismo. Eu vejo como um livro sobre uma geração desesperada e perdida”. O romance destacou-se por seu expressivo hibridismo narrativo, incorporando diversos gêneros textuais, como mensagem de WhatsApp, receita culinária, e-mail, carta, lista e até um desenho feito por um dos personagens na infância. Além disso, o humor macabro estilístico de suas obras levou o *The Guardian* a comentar na capa: “Raphael Montes é capaz de aliar a atmosfera de suspense de um filme de Alfred Hitchcock ao humor negro de Quentin Tarantino”.

O comentário do *The Guardian*, ao comparar a obra de Montes a referências fílmicas, evidencia aspectos significativos das influências do cinema na produção literária do autor e sua relação com o audiovisual. Raphael Montes transitou da literatura para a roteirização, contribuindo para as séries *Romance policial: Espinosa* (2015) e *Supermax* (2016), além dos filmes *Praça Paris* (2017) e *A menina que matou os pais* (2021). No entanto, foi com a adaptação de seu romance *Bom dia, Verônica* (2020) para série da Netflix, que conta com três temporadas, que recebeu uma boa recepção tanto pela crítica quanto pelo público. Na entrevista que concedeu à coluna de entretenimento do portal *UAI* de Minas Gerais, na qual foi questionado sobre a influência do cinema influencia sua escrita, ao que ele responde:

Acredito que o escritor é influenciado por tudo o que o rodeia – música, as artes plásticas, o cinema e, claro, a literatura. Pessoalmente, sempre fui apaixonado por cinema, tenho vontade de dirigir um longa-metragem um dia. Então, sem dúvida, essa paixão aparece nas minhas narrativas. Costumam dizer que meus livros são muito visuais, ainda que eu tenha certo incomodo com essa ideia. De todo modo, Tarantino, Haneke, os Irmãos Coen e Almodóvar são cineastas que me inspiram. Gosto da mistura de violência e humor negro que eles fazem e que também está muito presente nos meus trabalhos. (Raphael Montes, 2017)

O autor afirma que adaptar seu próprio romance constitui um grande desafio, pois a escrita de roteiros representou uma nova forma de conceber a escrita, dado que a literatura e o roteiro lhe parecem formas distintas. Para Raphael Montes, “a grande dificuldade é aprender a ligar e desligar as chaves conforme o que estou

escrevendo”. Contrariando a percepção comum, ele observa que, apesar de seus romances possuírem um caráter visual, ainda enfrenta dificuldades na adaptação desses textos para o formato de roteiro.

Talvez a dificuldade mencionada pelo autor resida na confluência entre essas linguagens, característicos da escrita contemporânea. Em *Cinematógrafo de Letras* (1987), Flora Süssekind analisa as relações entre a literatura brasileira do final do século XIX e início do século XX e a técnica do desenvolvimento tecnológico. Segundo a escritora, os aparatos tecnológicos influenciam na produção dos textos literários. A literatura desenvolveu diversos mecanismos para representar e incorporar novas técnicas, refletindo as transformações que ocorriam no Brasil da época. Contudo, é na contemporaneidade que o encontro entre o texto literário e o roteiro se intensifica.

De acordo com Karl Erik Schollhammer (2009), há uma tendência crescente em favor de textos mais curtos e fragmentados, que se assemelham ao estilo de linguagem audiovisual. Essa preferência influenciou escritores de ambos os meios, literário e cinematográfico, a incorporarem formas híbridas, manifestando-se tanto nos livros quanto nos roteiros audiovisuais. Além disso, essa tendência contribuiu para o surgimento de autores multimídia, termo cunhado por Figueiredo (2007). Um exemplo disso é o caso de *O invasor* (2001), de Marçal Aquino. O autor iniciou o projeto como um romance, mas foi convidado a escrever o roteiro desse mesmo romance, roteiro este que concluiu antes de finalizar o romance, apenas cinco anos depois. Nesse processo, ambas as escritas foram atravessadas uma pela outra, resultando nas alterações atribuídas ao roteiro que o autor implementou em seu livro.

O hibridismo narrativo relacionado entre literatura e roteiro está presente no romance *Suicidas*, de Raphael Montes, e será analisado no próximo capítulo da dissertação.

### **3. A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE EM *SUICIDAS***

O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

Walter Benjamin

#### **3. 1. A interseção entre a linguagens: literária e cinematográfica**

A fim de empreendermos uma análise mais aprofundada do romance, retomaremos, em poucas palavras, sua trama central.

A obra inicia com um prólogo do qual consta o relato do personagem-narrador protagonista Alessandro, um jovem universitário, sobre a residência denominada Cyrelle's House, que pertence à família de seu amigo Zak, na qual costumavam passar férias durante sua infância. Agora, é essa mesma casa que assume um papel trágico, servindo como cenário para o suicídio não apenas do próprio Alessandro, mas também de seus amigos. Por meio dos escritos deixados por Alessandro, o leitor fica sabendo que os amigos decidem se trancar no porão da Cyrelle's House e participar de uma roleta-russa que determinasse quem se mataria primeiro e daria sequência à morte de cada um dos jovens.

Aparentemente, não há motivos claros para que escolham essa trajetória autodestrutiva. No entanto, à medida que a narrativa se desenrola, o leitor é conduzido a conhecer esses jovens e a compreender suas possíveis motivações subjacentes. O narrador, Alessandro, cujas reflexões são registradas em um caderno-diário,

desempenha um importante papel na revelação dessas motivações. Além disso, a perícia encontra no local do crime um segundo caderno, desta vez um livro também escrito por Alessandro, que descreve de maneira detalhada os momentos e circunstâncias das mortes. Esse livro, agora, sob posse da polícia, permanece um enigma, mesmo após um ano de investigações. Os fatos conflitantes e a complexidade dos eventos desafiam a compreensão das autoridades. A delegada Diana Guimarães, encarregada do caso, adota uma abordagem bastante singular: compartilhar o conteúdo do livro com as mães dos jovens envolvidos e reuni-las para que partilhem suas percepções, na esperança de que possam lançar luz sobre os mistérios que cercam a tragédia.

Para narrar esses acontecimentos, Raphael Montes concebe uma estrutura fragmentada para *Suicidas*, alternando entre capítulos que exploram o passado e o presente. A narrativa se concentra, principalmente, na vida das vítimas até suicídio e na investigação conduzida pela delegada. Portanto, é predominantemente uma narrativa de suspense psicológico. Para os estudiosos do romance policial, ele se caracteriza por conter em sua narrativa duas histórias. Segundo Todorov (1969, p.96), “a primeira, a do crime, conta ‘o que se passou efetivamente’, enquanto a segunda, a do inquérito, explica ‘como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela’”, isto é, na primeira, a história do crime precisa estar concluída antes de dar início à segunda história, que é, na verdade, o principal foco narrativo, a investigação; o detetive é responsável pela elucidação do crime (o enigma), observando e analisando os indícios deixados pelo assassino. No romance *Suicidas*, a estrutura de duas histórias é utilizada, mas com uma abordagem diferente das narrativas policiais clássicas. Enquanto em outras histórias o crime já ocorreu e o foco está na elucidação do mistério, em *Suicidas*, ambas as histórias (a do crime e do inquérito) caminham paralelamente.

O autor adota três linhas temporais distintas: a primeira, no momento que ocorre o suicídio; a segunda, três meses antes do suicídio; e a terceira, um ano depois com as consequências do suicídio. Assim, podemos considerar essas três linhas temporais como narrativas paralelas. Essa complexidade de construção narrativa como um mosaico tem sido uma característica das narrativas policiais contemporâneas. Conforme nos esclarece Fernanda Massi,

Enquanto nos romances policiais tradicionais o leitor só acompanha, e de forma parcial, o percurso do detetive, em alguns romances policiais contemporâneos ele tem a oportunidade de acompanhar tanto o percurso do detetive quanto o percurso do criminoso. Isso porque, alguns romances policiais contemporâneos apresentam narrativas paralelas, permitindo que o leitor saiba como o crime é realizado e como é feita a investigação. (Massi, 2010, p. 48)

O primeiro foco narrativo é o de Alessandro (Alê), narrador-personagem, um jovem aspirante a escritor, que depois que recebeu muitas recusas de editoras em publicar seus livros, decide participar de uma roleta-russa e escrever simultaneamente um livro narrando os acontecimentos antes e durante o jogo suicida. Para ele, um relato desse tipo despertaria a curiosidade do público e ele se tornaria um autor póstumo famoso (O livro). O segundo foco narrativo é também o do personagem Alê, no entanto, são as anotações de um tipo de diário, que foram encontradas e arquivadas como prova pela polícia e que revelam aspectos da vida pessoal e familiar do jovem. Esse foco narrativo também é em primeira pessoa e apresenta a visão mais íntima de Alê sobre si mesmo e seus problemas pessoais (O caderno-diário). O terceiro foco narrativo é o áudio da reunião da delegada Diana Guimarães, que investiga o caso um ano depois e que lê o livro de Alessandro durante uma reunião com as mães dos jovens mortos. Esse foco narrativo é em terceira pessoa e apresenta a visão de fora, onisciente e onipresente, sobre a leitura do livro e as reações das mães sobre os fatos narrados, essa gravação detalhada e transcrita traz credibilidade ao relato (A transcrição de áudio).

Essa técnica de configuração narrativa tem sido amplamente empregada pelos escritores do gênero policial, em vista de sua eficiência na criação do efeito de suspense. Segundo Fernanda Massi (2010, p. 49), a dinâmica de narrativas paralelas “é muito eficiente para prender a atenção do leitor e, também por isso, é muito utilizada em filmes, em que somente o espectador consegue ver todas as cenas”. Em *Suicidas*, as alternâncias de perspectiva e de suporte textual entre o formato de livro e de diário, presentes nos capítulos intercalados, podem estar relacionadas à estrutura de roteiro cinematográfico. Podemos interpretar cada capítulo como um “corte de cena”, onde esses diferentes focos narrativos, mesmo quando provenientes do mesmo personagem-narrador, contribuem para criar uma experiência visual dinâmica, semelhante à montagem de um filme. Para uma compreensão melhor dessa dinâmica, apresentamos a seguir uma tabela que esquematiza a ordem dos capítulos, por meio

da qual observa-se a alternância entre diferentes suportes – livro, caderno-diário, transcrição de áudio e cartas.

Prólogo	livro	21	caderno-diário
1	caderno-diário	22	livro (capítulo 6)
2	transcrição de áudio	23	transcrição de áudio
3	caderno-diário	24	caderno-diário
4	livro (capítulo 1)	25	livro (capítulo 7)
5	caderno-diário	26	transcrição de áudio
6	transcrição de áudio	27	caderno-diário
7	caderno-diário	28	livro (capítulo 8)
8	livro (capítulo 2)	29	transcrição de áudio
9	caderno-diário	30	caderno-diário
10	transcrição de áudio	31	livro (capítulo 9)
11	caderno-diário	32	transcrição de áudio
12	livro (capítulo 3)	33	caderno-diário
13	transcrição de áudio	34	livro (capítulo 10)
14	caderno-diário	35	transcrição de áudio
15	livro (capítulo 4)	36	livro (capítulo 11)
16	transcrição de áudio	37	transcrição de áudio
17	caderno-diário	38	caderno-diário
18	livro (capítulo 5)	39	transcrição de áudio
19	caderno-diário	40	carta “mãe para Marcelo” (Alê)
20	transcrição de áudio	41	carta “Marcelo para mãe”

**Tabela 1** - Relação entre os capítulos da obra *Suicidas*. Fonte: elaborado pela pesquisadora.

A sensação de movimento de corte de cena é um recurso cinematográfico muito usado para criar transições entre diferentes momentos temporais. Essa técnica, mais conhecida como *flashback*, permite que o telespectador seja transportado para o passado. Assim, Raphael Montes constrói uma estrutura complexa análoga a um quebra-cabeça, cujas peças vão se encaixando à medida que a trama evolui. O

entrelaçamento entre as partes culmina na amplificação do suspense narrativo, que mantém o leitor cativo em constante expectativa.

Com base na tabela 1, nota-se que *Suicidas* é constituído por 41 capítulos, os quais se desenvolvem em uma sequência lógica crucial para o desenvolvimento da trama de suspense. Segue abaixo uma tabela, desta vez destacando a sequência lógica da composição do romance:

Prólogo ao capítulo 11	livro->caderno-diário->transcrição de áudio->caderno-diário
Capítulo 12 ao 17	livro->transcrição de áudio->caderno-diário
Capítulo 18 ao 24	livro->caderno-diário->transcrição de áudio->caderno-diário.
Capítulos 25 ao 33	livro->transcrição de áudio->caderno-diário
Capítulo 34 ao 37	livro->transcrição de áudio->livro->transcrição de áudio
Capítulo 38 ao 41	caderno-diário->transcrição de áudio->carta->carta

**Tabela 2** – Ordem lógica da composição de suspense da obra *Suicidas*. Fonte: elaborado pela pesquisadora.

A partir da tabela acima, podemos perceber que o início de cada capítulo da reunião, com transcrição de áudio, tem sempre como ponto de partida do “gancho” final do capítulo do livro “póstumo” deixado por Alessandro. Esse gancho (ou *cliffhanger* em inglês) é uma ferramenta poderosa para prolongar o suspense. Montes coloca os personagens em uma situação limite e “suspende” a narrativa antes de esclarecer ou alguma conclusão. De acordo com Cazani Júnior (2023), tal fenômeno está relacionado a uma hesitação, da qual provoca incertezas quanto aos possíveis resultados da narrativa. Assim, o público fica ansioso por mais, como acontece em séries televisivas e filmes que adotaram esse método, que tem origem na literatura – lembremos que Sherazade, em *As mil e uma noites*, também usava “ganchos” de uma história para outra. Seu destino dependia exclusivamente de sua habilidade de contar histórias, mantendo o interesse do rei e evitando a morte certa.

A temporalidade emerge como um elemento crucial no contexto do suspense. De acordo com Todorov (1979), a curiosidade surge do mistério do que já ocorreu, enquanto o suspense se origina do que está por vir, constituindo um efeito intrínseco

ao gênero policial. Essas abordagens têm como propósito capturar o interesse do leitor, conforme nos esclarece Todorov, em *A tipologia do romance policial*:

A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostrando-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gangsters* que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades). (Todorov, 1979, p. 99)

De acordo com o estudo de Cazani Júnior (2023), sobre a análise do romance a partir da suspensão do ato de narrar, a técnica narrativa em questão está relacionada à temporalidade e ao tensionamento. No que diz respeito à temporalidade, Cazani Júnior conecta-se ao conceito de imersão narrativa proposto por Marie-Laure Ryan (2001), que examina as possibilidades de imersão sob três dimensões: espacial, que vai explorar as possibilidades de imersão espacial, em que o leitor entra no mundo ficcional permitindo-se fazer parte dele; espaço-temporal, em que o leitor não só visualiza o espaço, mas se conecta profundamente ao tempo da história, podendo mudar o ritmo de leitura como desejar; e temporal, a leitura é movida pelo suspense, uma técnica que é favorita de muitos escritores mas ignorada por narratologistas. Essa resistência à teorização, segundo Ryan (2001), ocorre devido à associação do suspense com a literatura popular (Ryan, 2001, *apud* Cazani Júnior, 2023, p. 4).

Quanto ao tensionamento, Cazani Júnior (2023) baseia-se no estudo de Raphael Baroni (2007) sobre a complexidade da tensão narrativa, que geraria formas distintas provenientes desse processo: “a curiosidade advém do protelamento de um evento, o suspense aflui da linearidade e do encadeamento em oposição à anacronia, e a surpresa vem da novidade” (Baroni, 2007, *apud* Cazani Júnior, 2023, p. 5). Montes mantém a narrativa do livro de Alessandro como uma corda tensionada, a qual ele afrouxa suavemente quando termina e parte para a narrativa do caderno-diário. Nesse momento, o capítulo é conduzido rapidamente para um desfecho, e o autor oferece ao leitor elementos para teorizar sobre as relações e os motivos que levaram à morte de todos os personagens. Em seguida, Montes tenciona novamente com a transcrição de áudio que se conecta ao gancho do livro. A narração segue alternando entre momentos de tensão e relaxamento, ainda que ansioso, até o capítulo 25, quando o

tensionamento se torna progressivo até o clímax, momento em que essa corda imaginária é tensionada tão fortemente que se rompe.

Um aspecto notável relativo à obra *Suicidas* consiste na alternância de estrutura textual, particularmente evidente nos capítulos designados como “transcrição de áudio”. Essa alternância reproduz técnicas frequentemente empregadas na elaboração de roteiros cinematográficos, que servem como guia para a produção de um filme ou de qualquer outro produto audiovisual. Eles fornecem as descrições das cenas e diálogos que orientam os profissionais envolvidos a visualizarem as cenas e os personagens. Geralmente, o roteiro é composto por cabeçalho de cena, ação, diálogos e transição. O cabeçalho é a indicação de lugar e tempo em que a cena acontece, INT para cena interna ou EXT para cena externa, e sempre aparece em letras maiúsculas. A ação vem logo em seguida ao cabeçalho e indica a descrição do que ocorre na cena. Por fim, vêm os diálogos, que são compostos pelos nomes dos personagens e suas respectivas falas (Field, 2001, p.117).

Em *Suicidas*, assim como em um roteiro, a transcrição de áudio contém a indicação do nome do personagem (em caixa alta e dois pontos) seguida de sua fala; apenas o nome da delegada Diana é conhecido antes por uma espécie de “cabeçalho”. As outras personagens, as mães dos jovens, vão sendo identificadas à medida que o leitor acompanha esses diálogos.

Outro ponto a ser destacado é que, na parte onde ocorrem os diálogos, há rubricas (em parênteses em outra fonte tipográfica), originalmente usadas no teatro e posteriormente adotadas pelo cinema, que vão indicar certas especificidades cênicas, como, por exemplo, a maneira como determinada personagem deve se expressar “com a voz levemente chorosa”, e a descrição de sons que atravessam a narrativa, como o “ranger de cadeiras” e “som do gravador sendo apoiado em uma superfície”. Observa-se que isso vai além de uma mera transcrição de áudio, uma vez que são incorporados traços comuns do roteiro.

*(chiado)*

DIANA: Nove de outubro de 2009. Dezesesseis horas e trinta e dois minutos. Reunião para esclarecimento sobre o caso Cyrelle's House. Sou a delegada Diana Custódio Guimarães. Esta conversa está sendo gravada. Alguma objeção?

*(som do gravador sendo apoiado em uma superfície)*

DIANA: Ótimo. *(pausa)* Estão presentes Rosa Wallwitz, Sônia Castro de Mendonça, Rebecca Amaral Feitosa, Débora Parentoni de Carvalho, Amélia da Silva Guanabara, Olívia Azambuja e Vânia Antunes Peixoto. Mães das vítimas do incidente em 7 de setembro de 2008. Nenhuma falta. Esta reunião tem duração prevista de quatro horas. Algum comentário ou objeção?

*(ranger de cadeiras)*

*(silêncio – três segundos)*

DIANA: Antes de tudo, devo dizer que lamento a perda que sofreram. *(pausa)* Acredito que, depois de um ano, essa dor já tenha arrefecido, esta reunião foi marcada.

REBECCA *(com a voz levemente chorosa)*: Não arrefeceu. Você não sabe o que é perder uma filha...

(Montes, 2017, p. 25-26)

É a partir desse diálogo com as mães das vítimas, que os leitores são levados a questionar o relato de Alessandro; afinal, os comentários das mães sobre seus filhos não corroboram com a descrição apresentada por Alessandro. Isso sugere uma discrepância entre as percepções das mães e a narrativa de Alessandro, indicando ao leitor a existência de uma subtrama, uma história que permanece subentendida abaixo da superfície na maior parte do tempo e que está por detrás da investigação da delegada. Afinal, como todo romance policial, existe um mistério, pois além do motivo oculto que levou os jovens ao suicídio, há ainda o porquê de, após um ano do ocorrido, a delegada ainda estar investigando o caso. Haveria, então, alguma prova não revelada que pudesse determinar que não fora um suicídio coletivo, mas um crime hediondo? Essas indagações emergem da antecipação do leitor, fundamentada nos indicadores narrativos que sugerem a presença de um culpado.

Experiência de suspense não se estabelece a partir de algo excitante exibido no filme. Pelo contrário, resulta da extrapolação de possíveis eventos de determinada situação, como resultado concomitante da atividade de antecipação. Não é o que o filme mostra, mas o que ele revela, é esse o assunto da análise do suspense (Wulff, 1996, *apud* Cazani Júnior, 2023, p. 6)

Manter essa parte da narrativa como uma cena cujos os “acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem mediação de um narrador” (Leite, 1985, p. 14) permite que o leitor tenha uma perspectiva externa, ampla e objetiva. A subtrama é crucial para a construção do suspense, assim como para que o clímax do romance ocorra. É por meio de uma troca de cartas entre Alê e sua mãe que o protagonista é revelado como a mente criminosa por detrás da organização do aparente suicídio,

conivente com todos os atos criminosos que os amigos infligem uns aos outros dentro do porão. Ele assassina o último amigo restante da roleta-russa para sair vivo daquela carnificina e toma para si uma nova identidade, Raphael Montes, o nome do autor do romance. A subtrama estabelece uma delicada fronteira entre realidade e ficção, tema que será explorado na próxima seção desse capítulo. Ao mesmo tempo, ela rompe a diegese<sup>4</sup> da narrativa, introduzindo o nome real do autor da obra de ficção, o que rompe com o próprio gênero.

A escolha do tipo de narrador se revela essencial para a construção da narrativa policial. Em particular, a opção pelo uso de narrador-personagem, que oferece duas perspectivas distintas: daquele que escreve direcionado a um leitor e daquele que escreve para si, como no caso de Alessandro, o protagonista de *Suicidas*. Como escritor do livro, ele é um narrador não confiável; enquanto escritor do diário, ele é um narrador que imprime uma “intimidade e confiabilidade” para com o leitor. Ambas as perspectivas influenciam e manipulam o leitor de diferentes maneiras e nos fazem questionar a autenticidade da descrição de toda a violência durante a roleta-russa.

A abordagem introspectiva de narrador-criminoso, que permite ao leitor compreender e estabelecer uma conexão com o personagem criminoso, tem sido empregada não apenas na literatura detetivesca, mas também no cinema, em séries de televisão e em plataformas de streaming. Um exemplo, foi a série *Dexter*, transmitida pela *Showtime* entre os períodos de 2006 a 2013, que obteve grande sucesso e é baseada no livro *Darkly Dreaming Dexter* (2004), escrito por Jeff Lindsay. A série explora os conflitos internos e os desafios enfrentados por Dexter Morgan, um especialista em hematologia forense do Departamento de Polícia de Miami, que também é um psicopata assassino em série que mata criminosos que escaparam da justiça.

É interessante observar esse fenômeno de adaptações de romances policiais ao longo do último século. De acordo com Figueiredo (2010), esse fenômeno ocorre devido a uma concordância entre escritores, como Edgar Allan Poe, que conseguia

---

<sup>4</sup> Diegese é um termo utilizado na narratologia. Refere-se à dimensão ficcional de uma narrativa, que constitui o “universo ficcional” da história, o qual inclui vários elementos, como personagens, lugares e tempo presentes nas obras literárias, em filmes e outras produções audiovisuais (Aumoud, 1993). Quando algo surge na narrativa que não faz parte desse universo ficcional, ocorre uma “quebra da diegese”. A quebra pode ser representada por elementos externos que deslocam o espectador ou leitor do contexto ficcional.

conciliar as preferências do público e dos editores com um certo nível de inovação formal e crítico do gênero, em uma espécie de “canibalismo recíproco”. Portanto, as artes, por sua vez, influenciam-se mutuamente. O cinema buscar inspirações nos romances, muitas vezes adaptando-os para as telas, os escritores começam a incorporar técnicas advindas da linguagem cinematográfica, tornando possível a parceria entre escritor e roteirista e o aparecimento de escritores multimídias, que são escritores e roteiristas, como Marçal Aquino e o próprio Raphael Montes. Embora Montes tenha se dedicado à escrita de roteiros por volta de 2015, já podemos identificar a influência da linguagem cinematográfica em seu primeiro romance. Portanto, sua escrita revela-se não só cinematográfica, mas também roteirizada.

Também acerca da relação entre a interseção entre fenômenos literários aos audiovisuais, Barreto (2018) observa que a representação da violência em *Suicidas* pode ser considerada *pulp*, no sentido em que Quentin Tarantino é associado ao *pulp*. No entanto, evidenciamos que o *pulp fiction* tem origem na literatura policial estadunidense. No que diz respeito à extrema violência evidenciada nas descrições da narrativa, *Suicidas* vai além, possivelmente se inspirando no subgênero *splatter* ou *gore* do cinema de terror. Esse subgênero do terror se concentra deliberadamente em representações gráficas de muita violência, explorando com interesse quase mórbido a vulnerabilidade e teatralização da mutilação do corpo humano. Em *Suicidas*, há uma escalada da violência à medida em que cada jovem morre, tornando cada descrição mais chocante que a anterior, mas abordaremos esse tema com mais profundidade na última seção deste capítulo.

### **3. 2. Os limiares entre ficção e realidade: autor ficcional – autor empírico**

A verossimilhança desempenha um papel fundamental no romance policial. Autores como Edgar Allan Poe enfatizaram a importância de estruturar a narrativa de modo que evite coincidências ou inconsistências. É essencial que cada elemento da narrativa presente um propósito lógico e se aproxime da realidade do leitor e, por esse motivo, muitos escritores do gênero se inspiram em crimes reais, frequentemente

encontrando material no noticiário jornalístico. No entanto, embora seja uma das características marcante da literatura policial, não há impedimento para sua transgressão, assim como não há restrição para que o autor enfatize a mimese. De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 28), o romance policial impõe um desafio à inventividade do escritor, uma vez que “a história policial vale mais pela riqueza da invenção”. Em outras palavras, a habilidade do escritor em introduzir novos elementos à narrativa de crimes ou subverter os já existentes é ilimitada, desde que a história permaneça plausível.

O romance tem ambientação na cidade do Rio de Janeiro, principalmente nas regiões mais nobres da cidade, embora parte da narrativa se passe em lugar fechado: no porão de uma casa de campo em Minas Gerais, onde ocorreu o crime. Nesse contexto, o autor retoma a narrativa policial clássica, na qual há uma “relação metonímica” com o mundo real, no sentido de que a ficção é usada em parte como representação de um todo da realidade (Reimão, 1983, p. 85). Em vez de usar a violência da cidade do Rio de Janeiro como metáfora para os problemas político-sociais do Brasil contemporâneo, Montes realça parte da narrativa ao detalhar os crimes de tal maneira que progressivamente se afasta da verossimilhança (o provável) em prol do possível.

Assim como em outros romances policiais contemporâneos, Raphael Montes constrói a narrativa acentuando os componentes que contribuem para uma maior verossimilhança. Por exemplo, ele inclui as datas dos eventos ocorridos três meses antes no caderno-diário de Alessandro, deixando claro que os acontecimentos não seguem uma ordem cronológica. Essa estratégia pode confundir um leitor desatento, mas também oferece pistas para situar um leitor experiente. Segundo Fernanda Massi (2010, p. 50), a inclusão de diversos detalhes como dia, hora e local para os leitores tem sido uma tendência dentre os escritores contemporâneos de ficção policial e, “isso porque, geralmente, narram um ‘quebra-cabeças’ e o leitor precisa ordenar os percursos do detetive e do criminoso para entender o todo, já que estes não são narrados na ordem em que ocorrem”.

Uma particularidade interessante em *Suicidas* é a presença de elementos atribuídos a perícia o que confere maior veracidade ao enredo. Tanto o caderno usado como diário pelo protagonista quanto a reunião da delegada apresentam indicações

que sugerem ser “arquivos da polícia”. Essa marcação desaparece nos capítulos seguintes das reuniões, expondo sua continuidade, mas permanece nos capítulos dos diários, criando a impressão de que cada capítulo é um recorte do dia e de suas memórias fragmentadas.

DAS ANOTAÇÕES DE ALESSANDRO PARENTONI DE CARVALHO  
 CASO CYRELLE’S HOUSE  
 IDENTIFICAÇÃO: 15634-0506-08  
 ENCONTRADO EM 10/9/2008, NO QUARTO DA VÍTIMA SUPRACITADA  
 OFICIAL RESPONSÁVEL: JOSÉ PEREIRA AQUINO, 12ª DP,  
 COPACABANA  
 (Montes, 2017, p. 13)

DOS REGISTROS DE ÁUDIO  
 CASO CYRELLE’S HOUSE  
 REALIZADO EM 9/10/2009, NA SALA DE REUNIÃO DA CHEFIA DA  
 POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
 RESPONSÁVEL: DIANA CUSTÓDIO GUIMARÃES  
 DURAÇÃO: 6H23MIN41  
 (Montes, 2017, p. 23)

É possível aproximar a abordagem de expor os “arquivos da polícia” no romance de Montes ao conceito de “arquivamento”, proposto por Derrida (2001). Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Derrida estabelece uma relação entre o arquivo e a memória. O problema do conceito de arquivo reside em sua dualidade, a qual remete à raiz da palavra “arquivo”: origem e comando. Isso significa que o termo deriva de dois princípios, o primeiro, o sentido histórico de “onde começa” (verdade material), e o segundo, o sentido da lei, de lugar onde se exerce autoridade, onde os documentos são armazenados e onde os arcontes têm poder de manuseá-los e interpretá-los (verdade histórica). Esse processo pode tanto preservar quanto ocultar informações, dependendo dos interesses de quem detém o poder sobre o arquivo. Dessa forma, ao desconstruir o conceito, Derrida evidencia a constante tensão entre a preservação e a repressão da memória decorrente desta relação de poder no contexto de arquivamento.

O mal de arquivo está relacionado ao apagamento da memória, fenômeno que pode ocorrer tanto no nível individual (psíquico) quanto coletivo em contextos históricos (político-sociais). A oposição conceitual entre verdade material e verdade histórica, inerentes ao ato de arquivar, envolve tanto preservação quanto apagamento

de arquivos. A partir dessa dualidade, Derrida formulou uma concepção original, denominada “mal de arquivo”, do qual decorre o desejo de dominar o passado e o medo da perda da memória, levando a uma preocupação pelo controle do arquivo e pela busca por arquivos perdidos, conforme defende Derrida:

(...) Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio de arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (Derrida, 2001, p. 9)

Ao fazer uso do arquivo em seu romance, Montes cria para o leitor um acesso àquilo que transcende o registro material, isto é, à memória. Tal estratégia visa resgatar o que foi relegado ao esquecimento, iluminando o apagamento da morte dos jovens. Ao conferir à narrativa as qualidades de um “arquivo de perícia policial”, Raphael Montes conduz o leitor à sensação de estar diante do manuseio de um documento confidencial e proscrito, mesmo que tudo seja ficcionalização. Esse recurso, recorrente na arte contemporânea, mas pouco explorado na literatura policial, confunde os limites entre leitor e criminoso.

A criação de um arquivo de perícia fictício remonta à “estética forense” presente na arte contemporânea, conforme argumenta Schollhammer (2013). Nesse contexto, o espectador assume a posição de um perito forense, reunindo as evidências para reconstruir o que foi ocultado pelo criminoso. Montes reforça os elementos científicos relacionados à literatura policial; contudo, a ficcionalização do arquivo desconstrói a evidência como representação inquestionável do real e da verdade. Embora longa, a citação abaixo é esclarecedora quanto a posição que método forense ocupa nas artes e seus efeitos de sentidos:

O método forense de registro busca assim imobilizar toda atividade humana no tempo, devolvendo a vida aos objetos anônimos e aos corpos mortos. Percebemos que algo aconteceu nesse espaço, mas não sabemos exatamente o que nem como. No ato de destacar, celebrar e sacralizar o lugar do crime como intocável, a liturgia criminalística acaba por converter o espaço numa espécie de espaço negativo, estranho espaço organizado da vida comum e fantasmagoricamente perseguido por vultos e sombras. A imagem forense fixa o real em sua precariedade, enfocando as pistas condenadas a desaparecer, e assim se torna um documento do esquecimento ou do apagamento. Cria uma inversão entre o privado e o público, em que a

banalidade do mais cotidiano ganha um sentido legal e o arquivo torna-se dispositivo de exibição. Parece que a imagem forense oferece um novo sentido aos objetos banais do cotidiano, que então adquirem uma significação atrofiada, como pistas, mas ao mesmo tempo expondo o sem sentido ao qual se reduz a história melodramática observada aqui apenas em seus efeitos ulteriores. (Schollhammer, 2013, p. 30-31)

Apesar de Montes enfatizar a verossimilhança ao longo da narrativa, ademais dos aspectos já mencionados anteriormente, ele desenvolve personagens consistentes e descreve cenários realistas do Rio de Janeiro. Além disso, os eventos apresentados estão alinhados com a lógica interna da diegese. Conforme discutido na seção anterior desta dissertação, Montes rompe com a diegese da narrativa ao incluir um elemento externo na reviravolta da trama. Eis abaixo a grande revelação da última página de *Suicidas*:

Infelizmente, não acredito que você um dia vai poder voltar a me chamar de Alessandro. Nos últimos meses, minha vida tem se resumido a mudar de identidade.  
Agora parece que finalmente encontrei uma definitiva! Um nome novo. Aquele que vou levar até a morte. O nome com que vou assinar meus livros futuros e criar toda uma carreira.  
É melhor que o use desde já, para você se acostumar.  
Fique bem, mãe. E saiba que também te amo muito.  
Espero que goste do livro.  
Mil beijos do seu filho,  
Raphael Montes  
(Montes, 2017, p. 430)

O narrador desempenha simultaneamente dois papéis: de autor e de personagem. Essa dualidade incomum dentro das convenções do universo ficcional da literatura policial, provoca uma sensação de estranhamento nos leitores familiarizados com os elementos miméticos do gênero. Antes da revelação, o narrador protagonista se comunica com a mãe por meio de uma carta, na qual esclarece os eventos ocorridos no porão e descreve como conseguiu apagar seus rastros e evitar a detecção da polícia. Nessa correspondência, ele faz referência ao sonho de ser publicado por uma das grandes casas editoriais do Brasil, como a Companhia das Letras, que publica os livros do autor Raphael Montes fora do contexto ficcional. Com uma dose de cinismo, Alessandro declara:

Hoje é um dia muito especial para mim. Com todo aquele material que você me enviou, terminei o livro e entreguei ao editor da Companhia das Letras – lembra que eu sempre te disse que um dia publicaria por eles? Minha editora dos sonhos! Você não precisa se preocupar com o lançamento do livro. Vai ser publicado como “ficção brasileira”, e tenho certeza de que ninguém vai se dar ao trabalho de investigar nada – os editores mesmo compraram a ideia sem averiguar. (Montes, 2017, p. 429).

Com isso, Montes torna ambíguo todo o relato, estreitando os limites entre ficção e realidade. Nos estudos literários, a alusão à vida ou a outras obras de um autor não se mostra essencial para a análise ou compreensão de uma obra, conforme defendido por Barthes (2012) em “A morte do autor”. Para o filósofo e crítico literário francês, a leitura deve concentrar-se exclusivamente no que está inscrito no campo da linguagem do enredo:

O autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um sujeito, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la (Barthes, 2012, p. 60).

Assim, a figura do autor é desvinculada da interpretação de uma obra literária. No entanto, quando Montes se insere na narrativa como um narrador-personagem, desponta a dúvida sobre se esse protagonista seria um reflexo do próprio escritor. Nesse sentido, o autor se mascara, expressando sua voz e opiniões por meio desse personagem fictício em uma espécie de “autor implícito<sup>5</sup>”. A esse respeito, nos parece interessante citar a visão de Garcia-Roza, escritor brasileiro de ficção policial e psicanalista, ao ser questionado em uma entrevista à ComCiência sobre o quanto de si mesmo está presente em seu personagem famoso, o detetive Espinosa. Ele respondeu que, como ficcionista, sua matéria-prima não se limita apenas ao universo policial, mas também inclui seu próprio imaginário. Portanto, há traços de sua própria identidade tanto no Espinosa quanto em qualquer outro personagem criado por ele.

Acreditamos que a relação entre o escritor e seus personagens é inevitável, uma vez que, em alguma medida, o escritor se inspira em pessoas e situações de seu

---

<sup>5</sup> O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (Leite, 1958, p. 19)

entorno para criação de seus personagens e do enredo. No caso de Montes, o escritor escolheu entrelaçar diversos fatos de sua própria vida a fatos fictícios para causar um efeito de surpresa. Assim, ao se deparar com esses elementos inesperados, o leitor é instigado a se questionar até que ponto as opiniões, ações e eventos inseridos na narrativa refletem a visão do autor e suas experiências pessoais. Em uma passagem, o narrador-personagem expressa seu próprio desejo de ser um escritor famoso, cujas obras sejam amplamente lidas, e afirma que, para isso, o único caminho é tornar a violência um tema central:

Meu objetivo... Meu objetivo em estar aqui com este caderno é divertir, entreter. (...) Ninguém seria capaz de sentir o que eu sinto agora, de acreditar no que acredito. Nem mesmo sei se estou certo. Não sei se vale a pena estar aqui, vivendo esta loucura, narrando cada instante, obcecado, vendo seres humanos definharem diante da morte, rendendo-se ao instinto. Tudo isso para quê? Para ser lido num país onde metade da população é analfabeta. Para realizar um sonho que desde cedo me disseram ser utópico, irreal, coisa de doido. Pois eu sou louco.  
Estou aqui, disposto a morrer por isso. Por minha loucura. Por minha louca paixão pela escrita, pelo que a literatura pode proporcionar. Estou aqui por você, leitor. (Montes, 2017, p. 148).

O narrador-personagem desafia novamente as convenções tradicionais do gênero, ao quebrar a “quarta-parede” e se dirigir diretamente ao leitor. Ele diz: “estou aqui por você, leitor”, consciente de sua posição ambígua, situada entre ser o autor empírico e o autor dentro da ficção. Observa-se também uma espécie de hibridismo entre os elementos ficcionais e os biográficos através do uso de metaficção. Essa característica fica especialmente evidente no capítulo 9 de *Suicidas*, no qual o narrador-personagem reflete sobre o processo de escrita e, sobre os desafios de ser publicado e de ser reconhecido. Nesse capítulo, há um aspecto autorreferencial exemplificado pelo título do livro que ele tentava publicar sem sucesso: *Dias Perfeitos*, mesmo título de um romance de Raphael Montes. A obra manifesta uma tendência da literatura contemporânea de inserir o “escritor” como protagonista na ficção (Perrone-Moisés, 2016), convidando o leitor a refletir sobre o processo de escrita e a adotar um olhar crítico sobre sua própria leitura da obra.

Espero sinceramente que você tenha se divertido até agora. É uma pena saber que este vai ser o único livro meu que vai poder ler. Não vou escrever outros. Ainda assim, espero que tenha cumprido meu objetivo.  
Agora vou pegar a arma e atirar na minha cabeça.

Se eu não voltar, você já sabe... Este é o último capítulo. (Monte, 2017, p. 148).

Outro ponto de vista a partir do qual entender o romance policial é a ideia de que a prática da escrita criativa pode ser considerada um ato criminoso, conforme discute Schollhammer (2013). Nessa perspectiva, o texto se converte na cena do crime, e o leitor assume o papel de cientista forense, investigando os delitos do escritor criminoso; tal percepção se intensifica no caso de *Suicidas*, no qual o narrador-personagem assina como escritor, de fato, é um criminoso. Em *Suicidas*, o narrador-personagem assume o papel de “gênio do crime”, expressão utilizada por Fernanda Massi. Conforme destaca a pesquisadora, no romance policial contemporâneo, a figura do criminoso é elevada à categoria de um “gênio do crime”, que, embora não seja uma figura idolatrada pela sociedade, ainda “pode ser admirado pelo leitor, por ter conseguido ludibriar o detetive e ele próprio” (Massi, 2010, p. 55). Portanto, podemos concluir que o narrador-personagem exerce uma função de duplo: a de escritor ficcional e a de escritor empírico, ou, em outros termos, como a de criminoso da trama e a de “criminoso do texto”.

### **3. 3. O drama no realismo urbano: múltiplas violências**

Diferentemente de outras narrativas policiais, *Suicidas* não inicia com um assassinato, mas com um suicídio. À primeira vista, não há necessariamente um crime e um criminoso. Na literatura policial, o suicídio não é uma ocorrência comum. Em geral, o detetive descarta o suicídio logo no início da investigação, e passa a considerar o caso como um homicídio, como no caso do romance *A casa torta*, de Agatha Christie (1949). Nesse romance policial, a trama se desenrola em torno do aparente suicídio de um homem chamado Aristide Leonides que, posteriormente, revela-se um intrincado caso de assassinato. Existem alguns outros romances de Christie que seguem esse padrão, explorado também por Conan Doyle em *Um estudo em vermelho* (1887).

Em contraste com a narrativa policial tradicional de “quem fez isso”, presente nos romances de Agatha Christie, *Suicidas* adota outra abordagem diferente. Em vez de focar apenas em “quem”, a narrativa explora também o “como” e “porque”. A trama se concentra na psicologia e na ação dos personagens, relegando a cidade a um papel secundário. Essa abordagem difere de outras histórias policiais contemporâneas brasileiras, como *Inferno*, de Patrícia Melo, que retrata a violência do crime organizado nas periferias do Rio de Janeiro. Segundo o pesquisador Rodrigo de Sousa Barreto (2018, p. 30), Raphael Montes, não dá muita atenção às problemáticas sociais, e segue uma estrutura semelhante à de *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, mas adicionando elementos do *thriller* e do romance policial contemporâneo, que aborda a discussão entre verdade/versão e a violência extrema.

Trata-se, dessa forma, de um romance que recorta uma determinada classe social e que se mostra bem alheio aos problemas sociais da cidade do que os outros romances (...) no caso de *Suicidas*, as ações se dão de maneira estanque ao que ocorre fora da dinâmica estabelecida entre aqueles jovens. *Suicidas* deixa um pouco de lado a ideia de funcionar como um estudo da cidade para se fixar mais especificamente na compreensão da psicologia daqueles jovens, que, no entanto, ao pertencer (*sic*) a uma elite, reproduzem características gerais desse segmento. (Barreto, 2018, p. 93)

Contudo, ainda assim, Montes faz críticas pontuais ao reproduzir os comportamentos e concepções de uma elite social em relação ao restante da sociedade, além de evidenciar as ações corruptíveis e criminosas que envolvem todas as camadas sociais. Isso fica claro em uma cena em que os jovens estão na picape carregada com bebida e drogas, com Zak dirigindo embriagado em direção à Cyrelle’s House. Eles são parados pela polícia e, Alessandro reflete no caderno em que está escrevendo seu livro: “nesse momento, elevei meus pensamentos aos céus agradecendo a Deus por morar no Brasil. Só num país como este você é liberado carregando droga e cerveja porque deu quatrocentos reais para o PM. Isto, sim, é o paraíso!” (Montes, 2017, p. 43).

Considerando que *Suicidas* é um *thriller* psicológico, é relevante observarmos como a violência é representada e qual a sua natureza. *Suicidas* tem como epicentro o medo. De acordo com Barreto (2018), toda violência retratada nesse romance é atribuída ao sentimento de medo. Assim, as ações dos personagens são motivadas por algum tipo de medo. Essa estratégia vai constituir a dinâmica do jogo de *suspense*,

alternando as suspeitas e criando desconfiança por meio dos relatos dúbios e das revelações de Alessandro. A respeito do medo em *Suicidas*, o pesquisador observa:

O personagem Getúlio teme perder a riqueza por inépcia e imaturidade do filho. Zak teme que descubram sua verdadeira sexualidade. Otto teme não viver seu amor com Zak. Neto teme permanecer desprezado por Ritinha. Maria João teme não ter dinheiro na vida adulta. Débora teme morrer de câncer. Alessandro teme não realizar o desejo de se tornar um grande escritor e assim por diante. (Barreto, 2018, p. 94)

A violência é performatizada pelos personagens confinados no porão da Cyrelle's House. Esses jovens compartilham a mesma classe e convívio social, quando encontrando-se em um ambiente trancado, sem chave, portanto, sem saída. Nesse contexto, o confronto com o outro e consigo mesmo torna-se inevitável. De acordo com Barreto (2018), a obra *Suicidas* explora uma “violência difusa e de difícil explicação”. Analisamos que o pesquisador alude ao fato de que os personagens confrontam o medo de maneira íntima, adentrando o campo da psicanálise. Conforme nos esclarece Garcia-Roza em uma entrevista concedida à *Com Ciência*:

O que a psicanálise te ensina é que aquilo que mais te ameaça é uma relação extremamente íntima. O delírio, o mortífero em cada um de nós está em nós mesmos. É aquilo que Freud chamou de “unheimlich”, é essa coisa familiar, próxima. Ele cunhou este termo, “unheimlich”. Porque heimlich é familiar, então unheimlich seria o familiar distante, o familiar desconhecido. É aquilo que está muito próximo de você e, no entanto, desconhecido de você. Mas que de alguma maneira se insinua. Essa coisa terrorífica, é o grande pavor que temos da nossa própria interioridade. (...) Eu jogo um pouco com essa ideia, que não é propriamente psicanalítica, não é propriedade da psicanálise, que é a ideia de que as maiores ameaças, as que te provocam e te assustam mais são exatamente as que são próximas e ao mesmo tempo invisíveis. (Garcia-Roza, [s.d])

Em *Suicidas*, os personagens revelam diferentes perfis e motivações que os conduzem à roleta russa. Montes se utiliza de estereótipos para caracterizar esses personagens, mas ao longo da narrativa, tais estereótipos vão sendo desconstruídos pelo autor, revelando camadas ocultas. Esses perfis variados tornam a roleta russa mais intensa, à medida que os personagens enfrentam seus medos e as consequências de suas ações.

Além do narrador-personagem protagonista, participam da roleta russa, seu melhor amigo Zak, um jovem rico e popular, que manipula os outros personagens a participarem da roleta russa. De acordo com o relato de Alessandro, Zak é responsável direta e indiretamente por vários disparos fatais, o que levanta suspeitas. Segundo Barreto (2018), Zak é o personagem que melhor representa a dinâmica de medo, gerando desconfiança e violência quando sua sexualidade é questionada. “Ele é identificado como heterossexual e tendo relações sexuais com personagens femininas, inclusive mediante a estupro” (Barreto, 2018, p. 94), mas mantém relações sexuais com Otto, que é abertamente homossexual. Assim, podemos associar sua repressão sexual a um sistema de valores sociais impostos pela família de classe alta e de pais autoritários. Apaixonado e desesperado, Otto expõe a homossexualidade de Zak a todos no porão, Zak responde com violência e perversidade, torturando-o antes de finalmente atirar em sua cabeça. Surge aqui o questionamento se o ódio do narrador-personagem dirigido a Otto pode estar relacionado à negação de sua própria homossexualidade e ao desejo reprimido por seu melhor amigo Zak, tal hipótese explicaria a maneira indiferente com que descreve os momentos que antecedem o disparo fatal:

Sem receber uma resposta, Zak segurou novamente os cabelos do infeliz. Puxou a cabeça dele para trás, dessa vez com raiva. Com o cuidado de um cirurgião, aproximou a pinça das pálpebras de Otto, escolhendo o olho direito. Então a posicionou entre o polegar e o indicador, pronta para o ataque. Depois de duas tentativas, pescou alguns cílios e puxou-os com força. A pálpebra se esticou e logo cedeu. Os pelinhos caíram de modo teatral nas bochechas de Otto. “Seu filho da puta!”, gritou ele, abrindo os olhos para tentar entender o que acontecia, a dor estampada no rosto inchado. Zak fez novas investidas. Segurando firmemente a pinça, picotou os cílios de Otto, que tentava vencer a luta, com as pálpebras trêmulas. “Você vai olhar querendo ou não!”, ele disse, friamente, então mudou de olho. (Montes, 2017, p. 117)

A segunda morte, envolve Dan, um garoto com síndrome de Down, adotado por uma família rica. Dan demonstra inocência e afeto por seus amigos, mas aparentemente não parece compreender a gravidade da roleta-russa. Alessandro, ciente da condição de Dan, tenta impedi-lo de participar da roleta russa no início, deixando evidente a “deficiência” do garoto. No entanto, Dan, que ansiava por ser tratado como um igual, não como alguém especial, insiste em participar, ignorando os

avisos de Alessandro. Em suas últimas palavras, ele pergunta a Zak: “Devo fazer isso?”, este faz que sim e Dan atira na própria cabeça.

Diante da intensificação dos atos violentos, o próprio personagem-narrador destaca a irracionalidade das reações dos demais personagens. Estes parecem insensíveis à violência, ou às mortes, mais incomodados com a sujeira resultante das mortes. Durante um debate sobre as condições do porão após os óbitos, eles tratam o assunto com desdém, em uma total ausência de culpa ou responsabilização. Apenas o narrador-personagem parece lúcido e arrependido o suficiente para refletir sobre o absurdo da conversa: “Putá merda! Eles falavam como se fossem cacos de vidro ou suco derramado! Nem por um segundo pareciam sentir qualquer coisa que não fosse desprezo. “Limpo isso rapindinho?”” (Montes, 2017, p. 215). Segundo Barreto (2018), a obra *Suicidas* por meio de uma escrita *pulp* busca chocar o leitor mediante a exacerbação do real. O pesquisador apoia-se no conceito de “choque do real”, definido por Jaguaribe (2007) como uma estratégia estética que intensifica a representação da realidade de acontecimentos violentos frequentemente naturalizados ou banalizados em nosso cotidiano. Essa técnica é amplamente empregada em textos literários e produções cinematográficas com o objetivo de provocar um efeito catártico no público. Montes, retrata a violência de forma impactante, intensificando-a na busca de atingir esse “choque do real”.

Após uma rodada da roleta-russa, a próxima personagem a morrer é Ritinha, uma jovem ruiva bonita e sexualmente ativa. Ela mantinha um relacionamento com Zak, mas o traía frequentemente com outros garotos. O que se segue após a morte dela é talvez a cena mais chocante e grotesca do romance, da qual participa Noel, jovem tímido e gentil que nutre uma paixão obsessiva por Ritinha, apesar de ela o achar desprezível. Seu desejo pela garota é tanto que, incitado por Zak, envolver-se em um ato sexual com o cadáver de Ritinha:

Desafivelou o cinto da bermuda quadriculada com pressa ficando só de cueca. Não teve vergonha de ficar seminu diante de nós. Na verdade, ignorava nossa presença. Seu universo se reduzia a dois corpos: o dele e o dela. Quando arriou a cueca, a luz parca tremeluziu sobre o membro enrijecido. Sem a menor habilidade, ele abriu as pernas do cadáver, os olhos assustados estudando a cavidade a ser penetrada. Tentou uma primeira e uma segunda investida, mas errou. Na terceira, pareceu se conectar a ela num harmônico vaivém. Com ambos em movimento. O corpo de Ritinha sacolejava feito uma boneca de pano diante das estocadas cada vez mais

violentas. Noel exprimia seu êxtase com gemidos lânguidos. Empenhava-se, como se estivesse preocupado em satisfazê-la. (Montes, 2017, p. 255-256)

O narrador-personagem, ao descrever os eventos, adota uma objetividade impessoal, às vezes, evocando um erotismo inadequado à situação, causando desconforto e horror no leitor. *A obra Suicidas* assemelha-se à narrativa hiperrealista de Rubem Fonseca, na qual a violência performática é retratada de forma naturalista e em uma linguagem bruta, destituída de pudores. Por esse motivo, podemos afirmar que, assim como Fonseca, Montes questiona os limites impostos à escrita, tornando a violência da representação uma ressimbolização do conteúdo excluído. A literatura que explora a temática da violência enfrenta uma tarefa paradoxal. Segundo Schollhammer (2013, 149), escrever sobre a violência é uma forma de “lidar simbolicamente com ela na construção de sentidos”, contestando que é considerado aceitável em termos de representação e de verbalização na literatura. Entretanto, essa abordagem pode suscitar críticas e suspeitas de glorificação da violência, restringindo a liberdade criativa e modulando o discurso. Essa característica paradoxal da representação da violência se evidencia por meio do discurso de uma das mães, Rebecca:

REBECCA: O garoto escreveu esse livro para ser publicado, certo? (pausa) Mas... Mas vocês não vão deixar... Quer dizer, é um absurdo publicar isso! (pausa) É degradante!

DIANA: tivemos notícia de que pelo menos três jornalistas investigativos estão escrevendo sobre o caso Cyrelle's House. Obviamente, eles não sabem deste livro. Poucas pessoas sabem. Se vocês não contarem, não há por que o livro ser publicado ou sequer citado em qualquer coisa que venha ser escrito.

DÉBORA (com a voz alterada e chorosa): Meu filho deu a vida por esse livro, delegada. Vou fazer isso por ele... Vou publicar!

REBECCA: Isso é ridículo! (com a voz alterada) Um livro difamando nossos filhos, detalhando a forma como morreram! Isso não pode ser exposto assim, como leitura banal. (pausa) São vidas! (Montes, 2017, p. 91)

Vale ressaltar que, com exceção de Waléria, a garota gorda que sofre bullying, que está grávida de Zak, todos parecem estar em um estado de desequilíbrio mental e comportamentos agressivos após consumirem álcool e drogas. Maria João, que assume a posição de feminista no grupo, não demonstrou preocupação com a violação do corpo de outra mulher. No entanto, quando seu irmão Lucas, com tendência suicida, atira na própria cabeça no jogo, ela fica em choque. Quando restam

apenas Alessandro, Zak, Waléria e Maria João. Eles vivenciam um momento de lucidez e ganância quando, ao moverem o corpo de Lucas, deparam-se com diversos sacos plásticos contendo 21 milhões de dólares escondidos no assoalho do porão da família de Zak. Essa descoberta desencadeia uma discussão sobre a possibilidade de abandonar a roleta-russa, mas Zak permanece impassível, decide queimar o dinheiro, o que culmina no assassinato de Maria João:

O espetáculo de pirotecnia foi interrompido por um surto da João. Primeiro, um grito ensurdecedor, desesperado. Depois, uma sucessão de golpes e ofensas.

“Você não pode... Seu desgraçado!”, ela disse, sem hesitar em socar Zak.

Ele caiu para trás, surpreso com a atitude. O lábio superior se abriu num filete de sangue.

Ela avançou com mais raiva, preparando um chute na barriga. Como por instinto, Zak pegou o revólver na cintura e atirou.

Assim...

Sem pensar.

Puxando sucessivamente o gatilho.

(...)

Os dois tiros acertaram o abdômen. A barriga tinha virado um lago de sangue. Ela ainda respirava.

“Merda, Zak, olha o que você fez!”, gritei, erguendo a cabeça da João. Ela gemia entre espasmos, buscando manter a respiração no ambiente cheio de fumaça.

Waléria tentava abafar o fogo, mais preocupada com a grana que com a João. (Montes, 2017, p. 334-335)

A personagem Maria João, pouco antes de sua morte, revela: a morte dos pais de Zak não foi um acidente, mas sim um assassinato. Zak e Alessandro já sabiam disso e mantinham essa informação em segredo justamente por Zak ser o principal suspeito, o que pode ter motivado sua participação na roleta-russa. João menciona que o responsável pelo assassinato foi alguém muito astuto e que contou com a ajuda da mãe. Alessandro, intrigado, também se questiona: “Quem? Quê mãe?”. Assim como muitos renomados escritores de romances policiais, Montes constrói uma intrincada rede de suspeitas em *Suicidas*. O narrador-personagem nos leva acreditar que Zak é o vilão, responsável não apenas pela morte dos pais, mas também pelas mortes envolvendo seus colegas no porão. Contudo, Zak tem uma teoria diferente: ele acredita que Waléria em um “golpe do baú bem arquitetado”, foi quem matou seus pais.

Destaca-se no capítulo 36 uma mudança inesperada de narrador. Nesse capítulo, apresentado em fonte tipográfica que imita escrita à mão, observamos sob a

perspectiva de Waléria, que reforça a culpabilidade de Zak e a inocência de Alessandro em relação à morte dos pais de Zak. A narrativa culmina em um momento de suspense: Zak atira em Alessandro e parte para matá-la. Assim, conclui-se a versão “livro” de Alessandro, que, juntamente com “caderno-diário” e a leitura feita pela delegada às mães propiciam uma alternância de suspeitas, possibilitando que “o leitor, assim como as mães, tenha a percepção de que qualquer um dos participantes da roleta-russa, ou mesmo um personagem externo a ela, possa ter uma participação mais decisiva nas mortes” (Barreto, 2018, p. 94).

Montes representa as violências que permeiam o cotidiano como ressonância de uma sociedade capitalista. Embora explore pouco a miséria social em contraste à opulência de uma minoria, Montes prefere abordar temas que emergem de um lugar profundo do inconsciente coletivo que são consequências às exigências dessa sociedade contemporânea, como a homofobia, misoginia, gordofobia e outras questões relacionadas ao descontrole emocional. O personagem-autor deixa evidente que, o que ele tem interesse em desnudar é a violência inerente à natureza humana, a ponto de converter-se em uma animalização do ser:

A caneta riscando o papel sem parar. Sem omissões ou interferências, com todos os detalhes. Eu não posso modificar nada. Estou aqui para narrar a realidade imunda deste porão, onde deficientes pedem permissão para estourar os miolos e apaixonados fodem defuntas. Este é o microcosmo a que me entrego a poucas horas – talvez minutos – de encarar a morte. Aqui está o ser humano plenamente dotado de livre-arbítrio. Não há regras. Não há limites. O álcool e as drogas deixam as máscaras caírem, os verdadeiros rostos se revelam diante de um público também despido de normas. Racionais, mas, antes de tudo, animais. (Montes, 2017, p. 247)

Segundo Schollhammer (2013), em um estudo sobre a violência na produção literária brasileira contemporânea, afirma que a violência é empregada como tema recorrente assumindo também uma condição de “mercadoria de valor”, mas que é por meio dessa exploração que é possível “reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva dessa mesma realidade” (Schollhammer, 2013, p. 42). O protagonista escritor, moldado pela sociedade do consumo, busca reconhecimento e fama explorando a violência silenciosa que dá origem a violência explícita. Amparado por técnicas cinematográficas e na subversão de valores

estéticos em nível linguístico, ele é impulsionado a cometer “o crime de história” e “o crime do texto”.

Através da reflexão metaficcional do narrador como escritor, o protagonista autor convida o leitor a estabelecer uma associação entre o escritor e um suicida, considerando o poder de decisão que ambos possuem – seja para concluir um livro ou para colocar um ponto final na própria vida. Essa interpretação pode atribuir outro significado à seguinte passagem:

O formigamento em meus dedos persiste. Pouco importam os corpos ao meu redor. Eu estou inebriado demais para ligar para eles... Agora vejo como o suicídio é uma atitude mesquinha, pífia. Julgar que um tiro na cabeça resolveria meus problemas é absurdo. A sociedade não se choca mais com nada. Tudo o que interessa é dinheiro. Estou apenas atestando a verdade que repudiei por anos e anos: o dinheiro resolve todos os problemas. Ter dinheiro é tudo. (Montes, 2017, p. 329)

Quando confrontado com a possibilidade de obter muito dinheiro, as decisões estéticas que o narrador duplo Alessandro/Montes trabalhou em seu “livro” tornam-se irrelevantes. Assim como o suicídio é uma atitude mesquinha, a estética da escrita também o é. O narrador-personagem observa que “a sociedade não se choca com mais nada”, o que realmente importa é o aspecto financeiro. O valor literário diante do mercado muitas vezes cede lugar ao mercado, onde livros são publicados principalmente por sua capacidade de venda. Conforme afirma Perrone-Moisés (2016, p. 37), “na cultura atual, dominada por um mercado que trata as obras de arte como produtos vendáveis, a literatura pode inserir-se como mercadoria, ou pode resistir como bem material”.

A obra *Suicidas* insere-se no contexto da pós-modernidade, caracterizada pela contestação das normas de gêneros, de temas e linguagens. Nesse contexto, o romance policial de Montes ocupa uma posição paradoxal entre a tradição e a modernidade, se aproximando de Agatha Christie no aspecto estrutural, mas se distanciando na linguagem ao apresentar naturalismo na descrição dos atos de violência. Essa abordagem questiona as normas do discurso, o que é permitido ou não dizer por meio da literatura, especialmente em relação às exigências e as condições dos escritores no mercado editorial e nas culturas de massa. O título *Suicidas* para um livro, na era das buscas na internet, pode não ser o mais

recomendável para uma editora, visto que o algoritmo pode associá-lo a material sensível, que leve a comportamentos autodestrutivos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, investigamos a construção do suspense no romance *Suicidas*, do escritor carioca Raphael Montes, com o objetivo de compreender o papel desta narrativa no contexto da literatura policial contemporânea e examinar a construção do suspense na obra. Inicialmente, apresentamos um panorama histórico e os precedentes para o surgimento do romance policial no século XIX, com foco em sua trajetória de renovação para outras variantes, como o *roman noir* e o *thriller*. Além disso, abordamos o surgimento tardio da literatura detetivesca no Brasil e como o gênero se desenvolveu no país, com o objetivo de apreender os procedimentos estéticos da narrativa policial brasileira contemporânea.

Notamos que o romance policial, além de ter tardado para se consolidar no Brasil, emergiu com uma variação que já o distanciava do romance clássico, o que se pode ver claramente na primeira narrativa verdadeiramente brasileira, *O mistério* (1920), pelo uso frequente da ironia relacionada à própria estruturação da trama. Tal variação evidencia a dificuldade de considerar com seriedade o modelo clássico em um país suscetível à corrupção. Assim, é através do modelo *noir* que a literatura policial nacional se estabelece, conferindo um caráter de denúncia para as narrativas ao escancarar as falhas das autoridades das policiais e do sistema de justiça, apontando uma estrutura repleta de omissões, em parte conivente com os crimes.

O romance policial é um gênero que tem demonstrado uma capacidade notável de transformação e adaptação ao longo do tempo. Influenciado pelas mudanças tecnológicas, este gênero literário foi assumindo diferentes formatos, incorporando outras linguagens. A habilidade dos autores de romances policiais de combinar diferentes formas, estilos e temas é essencial para compreender como o gênero pode se reinventar continuamente, refletindo sua flexibilidade. Embora não se trate de um romance social, a literatura policial contemporânea demonstrou-se de grande relevância social ao abordar, por meio de narrativas ultrarrealistas como as de Rubem Fonseca, temas como moralidade, desigualdades sociais, os diversos tipos de violências. Dessa maneira, oferece críticas e reflexões sobre a sociedade que permanecem sempre atuais e acessíveis a um amplo público.

Como procuramos mostrar nesta dissertação, a construção narrativa meticulosamente elaborada por Montes ultrapassa os limites da prosa convencional, aproximando-se da linguagem visual. As disposições gráficas, tipográficas e de capítulos aparentam ter sido pensadas para reforçar o suspense narrativo e matizar o significado da obra. É interessante observar a convergência entre a literatura policial e a linguagem cinematográfica, que desde o surgimento do *thriller*, assume novas dimensões na contemporaneidade. Os gêneros literários, outrora categorizados rigidamente, agora se hibridizam, buscando superar as próprias convenções do gênero. Ao criar a sensação de movimento e de *flashback*, por meio do uso do caderno-diário, Montes explora diferentes texturas que subvertem a estrutura típica do gênero criminal. Essa interseção entre a literatura e cinema revela-se um terreno fértil para a experimentação narrativa e a redefinição da expressão artística.

Em *Suicidas*, Raphael Montes emprega diversas estratégias estéticas que, em conjunto, prolongam o suspense narrativo. Por meio de algumas das técnicas de montagem derivadas do cinema, o autor cria uma imersão temporal, alternando entre o passado e o presente. O intercalar de capítulos em diferentes formatos – o “livro”, o “caderno-diário” e a “transcrição de áudio” – proporciona um ritmo narrativo de tensionamento e relaxamento que, à medida em que a história avança, intensifica gradativamente a ansiedade do leitor. Este, por sua vez, busca incansavelmente responder às perguntas norteadoras do *thriller*: “o que aconteceu?” no passado e “o que acontecerá em seguida?”, antecipando do que está por vir; há também as questões “como?” e “porque?”, que remete a uma busca por respostas no passado e, por fim, “quem?”, que aponta a identificação o culpado (ou os culpados) no presente, mantendo o leitor suspenso entre perguntas e respostas possíveis, além de emoções conflitantes.

Ademais, esse romance evidenciando o caráter verossímil inerente ao gênero, mas surpreende pela escolha de um narrador ambíguo, que simultaneamente ocupa a posição de duplo – escritor-personagem e escritor-empírico –, que se transforma também em um criminoso do texto, embaçando as fronteiras entre o real e o fictício. Destaca-se, ainda, a evidente ousadia do escritor Raphael Montes, que não teme críticas por suas escolhas de estilo de linguagem e de abordagem de temas controversos. Isso se reflete tanto no título do romance quanto na forma como representa a violência como recurso estilístico e estético, com a intensão de provocar

reações e sensações intensas no leitor, tais como choque, medo, nojo, repulsa ou excitação. Além disso, a violência psicológica é apresentada como subproduto de sociedade doente que, por sua vez, contribui indiretamente para a ocorrência da violência física.

Vale lembrar que no início do século XIX a literatura policial não era considerada “menor”, mas era vista como uma nova fronteira a ser explorado no campo literário (Narcejac, 1991 *apud* Padrão, 2002). Entretanto, durante um longo período, o romance policial foi estigmatizado como um gênero inferior, devido à sua popularidade junto ao grande público e sua associação com a cultura de massa. Foi com o surgimento das estéticas vanguardistas e sua apropriação da chamada cultura popular no final do século XX, que as fronteiras entre o que é “alta literatura” e “baixa literatura” passam a ser cada vez mais tênues. Esse fenômeno culminou na obsolescência da distinção dessas categorias, atraindo a atenção de críticos e de autores tidos como da “alta literatura”, como Jorge Luis Borges, escritor e crítico do gênero policial. Segundo Figueiredo (2010), o gênero policial atua como um “dispositivo de sedução” para introduzir o leitor a uma obra literária e, uma vez que este leitor tem em mente um modelo pré-estabelecido do que se entende deste gênero, o interessante é que ele(a) seja surpreendido(a) com a quebra dessas expectativas.

Como procuramos mostrar ao longo deste trabalho, o romance *Suicidas* rompe com certas premissas do gênero policial ao aderir a um hibridismo narrativo que permite prolongar o efeito de suspense. Desta forma, confere ao gênero policial ocupa um lugar privilegiado, pois mantém seu apelo a um público maior, atendendo a suas expectativas, ao mesmo tempo que garante uma posição crítica quanto a sua própria estrutura estética. Pode-se afirmar que o romance *Suicidas* enquadra-se no que Barthes (1987) denomina de “texto de prazer” (ou prazer do texto), devido à sua estrutura de resolução de mistérios. No entanto, como foi observado neste estudo, autores como Raphael Montes têm transformado suas obras em um “texto de fruição”, quando subvertem as convenções do gênero literário, provocando e surpreendendo os leitores, para proporcionar-lhes experiências únicas.

Apesar de o romance policial clássico ter alcançado um status quase canônico, atualmente, ainda observamos, um certo preconceito por parte da crítica e até

acadêmicos literários. Esse preconceito fica evidente na premiação Jabuti de 2019, realizada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), na qual Raphael Montes foi contemplado com um prêmio na categoria “Romance de Entretenimento”. Essa nova categoria foi criada naquele ano, enquanto a categoria anteriormente denominada de Romance teve seu nome alterado para “Romance Literário”. A mudança teve como objetivo permitir que obras da chamada “ficção comercial” tivessem a oportunidade de serem reconhecidas pelo Jabuti, uma vez que costumavam ser preteridas em detrimento do que é considerado “ficção literária”. De acordo com o regulamento, o júri de Romance Literário avalia “as qualidades do texto, privilegiando a forma e a arte literária”, enquanto o júri de Romance de Entretenimento avalia “as qualidades do enredo, privilegiando a trama”, ficando a cargo da editora e do autor decidir em qual categoria o livro seria inscrito, conforme as diretrizes disponíveis no site oficial do Prêmio Jabuti. Contudo, essa mudança suscita algumas questões: trata-se de uma inclusão ou uma exclusão? Os autores de ficção policial ou ficção científica não privilegiam a forma, nem refletem sobre qual a melhor maneira de articular a linguagem para se contar a história que planejam contar? Em que medida essa decisão impacta na premiação e até que ponto se perpetua dentro do mesmo paradoxo?

A literatura policial, como argumenta o escritor brasileiro Marçal Aquino, é uma forma de entretenimento tão válida quanto qualquer outra. O que realmente importa é a qualidade do texto e a habilidade do autor em envolver o leitor com uma trama cativante.

Raphael Montes tem sido um destacado defensor da união entre os autores brasileiros de literatura policial contemporânea, com objetivo de criar um movimento coeso que valorize tanto as obras quanto os escritores do gênero. Montes promove discussões sobre o gênero por meio de sua participação ativa em feiras, eventos e palestras literárias. Além disso, o autor mantém uma presença significativa nas redes sociais. Montes é um dos escritores que foi bem-sucedido e foi bem recebido pela crítica. Em uma de suas entrevistas para podcasts, ele declarou seu apoio a outros autores brasileiros em início de carreira do gênero policial, bem como de outros gêneros considerados de “entretenimento”, como terror e ficção científica. Frequentemente, é convidado a escrever o comentário de capa (blurb) para fins promocionais de autores como Victor Bonini, Gustavo Avalia e Stéfano Volpi.

Acreditamos que é fundamental superar os estereótipos negativos associados à literatura policial, assim como a outros tipos de literatura, e reconhecer seu valor como uma forma legítima de expressão artística que desafia e entretém seus leitores. Embora ainda seja considerada por muitos como um gênero menor, o romance policial, conforme espero ter mostrado nesta pesquisa, nas mãos de escritores hábeis, possui qualidades que garantem a possibilidade de superar essa concepção. Nossa posição em relação aos avanços na legitimação da literatura policial está aliada a convicção de que, como afirma com muita propriedade o estudioso do gênero policial Mario Pontes (2007, p.188), “nada impede que a porta da arte se abra para ela. A condição é que seus autores sejam artistas”.

Por fim, espero ter contribuído para a fortuna crítica de Raphael Montes, promovendo uma leitura aprofundada de *Suicidas* e, dessa forma, ter colaborado para a consolidação do gênero no polissistema literário brasileiro. A obra *Suicidas* não apenas se alinha às diretrizes fundamentais do gênero, mas também as reinventa de forma inovadora e em sintonia com a contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

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

AUMOND, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARRETO, R. de S. **Medo e Violência**: representação na literatura policial carioca do século XXI. Lisboa, 2018. 127f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras Instituto de Ciências Sociais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/37068>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

BARTHES. Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES. Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinha Ramos da Silva. 3.ed. Brasília: Ed. Da UNB, 1996.

CAZANI JÚNIOR, L. E. A teoria da suspensão aplicada na análise do romance. **Todas as Letras – Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, v. 25, n. 2, 1-18, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15833.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. São Paulo: Art editora, 1989.

Eu sempre fui fascinado pela mente humana e pela violência: em entrevista, Raphael Montes compara o cenário da literatura policial no Brasil e no exterior. **Brazilian Publishers**, 5 abr. 2023. Disponível em: <<http://brazilianpublishers.com.br/noticias/eu-sempre-fui-fascinado-pela-mente-humana-e-pela-violencia-em-entrevista-raphael-montes-compara-o-cenario-da-literatura-policial-no-brasil-e-no-exterior/>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 88-93, 1996. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i1p88-93. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/684>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Narrativas Migrantes**: literatura, roteiro e cinema. São Paulo: Empório do Livro, 2010.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. O assassino é o leitor. In: **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ, v. II, n. 4-5, p. 20-26, jan.-ago. 1988.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. **Ciber Legenda** – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 17, p. 1-15, maio. 2007. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36698>.

FONTES, Joaquim Rubens. **O universo da ficção policial**: um estudo sobre o gênero policial. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2012.

FURTADO, Filipe, s.v. “suspense”. In: CEIA, C. (coord.). **E-dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Portugal: FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia, 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 22 de set. 2023.

Garcia-Roza: da psicanálise ao romance policial. **ComCiência**, sem data. Entrevistas. Disponível em: <http://comciencia.br/dossie-1-72/entrevistas/roza/roza01.htm>

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia, cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LEITE. Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: MEC, 1953.

Literatura policial gera debate entre críticos e autores; confira. *Correio Braziliense*, 25 fev. 2014. Diversão e Arte. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/pensar/diversao-e-arte/2014/02/25/interna\\_diversao\\_arte,414505/literatura-policial-gera-debate-entre-criticos-e-autores-confira.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/pensar/diversao-e-arte/2014/02/25/interna_diversao_arte,414505/literatura-policial-gera-debate-entre-criticos-e-autores-confira.shtml). Acesso em: 7 jun. 2023.

MEIRELES, Maurício. Raphael Montes desponta como promessa da literatura policial. *Globo*, 15 fev. 2014. Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/raphael-montes-desponta-como-promessa-da-literatura-policial-11608188>. Acesso em: 7 jun. 2023.

MARCELO, Carlos. Raphael Montes comenta reedição de *Suicidas*, sucesso que ele escreveu aos 19 anos. **Portal Uai**, 8 ago. 2017. Pensar. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2017/09/08/noticia-pensar,213004/raphael-montes-comenta-reedicao-de-suicidas-sucesso-que-ele-escreveu-aos-19-anos.shtml>. Acesso em: 7 jun. 2023.

MASSI, Fernanda. **A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI**: canônica ou inovadora?. Araraquara, 2010. 144f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/93950>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação do gênero. Coleção PROPG Digital (UNESP), 2011.

MATTA, Luis Eduardo. Crimes e mistério nas letras nacionais. **Digestivo Cultural**. 6 jan. 2004. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1254&titulo=Crime\\_e\\_misterio\\_nas\\_letras\\_nacionais](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1254&titulo=Crime_e_misterio_nas_letras_nacionais). Acesso em: 10 set. 2024.

MCKEE, Robert. **Story** – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MONTES, Raphael. **Raphael Montes**, 2019. Site do escritor. Disponível em: <<http://www.rafaelmontes.com.br/blog-1>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

MONTES, Raphael. **Suicidas**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MORAES, Camila. Quero que meus leitores virem a noite lendo. O autor de Dias Perfeitos responde por um certo boom para a literatura policial no Brasil. **El País**. São Paulo, 1 nov. 2014. Cultura. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/01/cultura/1414868880\\_610862.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/01/cultura/1414868880_610862.html). Acesso em: 7 jun. 2023.

PADRÃO, A. L. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, rupturas e fusão** (intertextualidades e leituras em Dick Peter, Bellini e Espinosa). Florianópolis, 2002. 158f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/83501>>.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POE, Edgar Allan. **O corvo**. Tradução: Fernando Pessoa, Machado de Assis e Paulo Henrique Britto. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

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

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

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

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**: literatura, técnica e modernização do Brasil. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.