



Fernanda Massi

# **O romance policial místico-religioso**

um subgênero de sucesso

**O ROMANCE POLICIAL  
MÍSTICO-RELIGIOSO**

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

*Presidente do Conselho Curador*

Mário Sérgio Vasconcelos

*Diretor-Presidente*

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

*Editor-Executivo*

Tulio Y. Kawata

*Superintendente Administrativo e Financeiro*

William de Souza Agostinho

*Conselho Editorial Acadêmico*

Áureo Busetto

Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza

Elisabete Maniglia

Henrique Nunes de Oliveira

João Francisco Galera Monico

José Leonardo do Nascimento

Lourenço Chacon Jurado Filho

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Paula da Cruz Landim

Rogério Rosenfeld

*Editores-Assistentes*

Anderson Nobara

Jorge Pereira Filho

Leandro Rodrigues

FERNANDA MASSI

**O ROMANCE POLICIAL  
MÍSTICO-RELIGIOSO**  
UM SUBGÊNERO DE SUCESSO



© 2015 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na publicação  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

M371r

Massi, Fernanda

O romance policial místico-religioso [recurso eletrônico]: um subgênero de sucesso / Fernanda Massi. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-68334-56-0 (recurso eletrônico)

1. Ficção policial – História e crítica. 2. Literatura e sociedade. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-27111

CDD: 809.3872

CDU: 82.09

---

Este livro é publicado pelo projeto Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU).

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

Introdução 7

1 O romance policial 11

1.1. Os gêneros do discurso 11

1.2. O gênero policial 21

2 Os romances policiais

místico-religiosos mais vendidos  
no Brasil de 1980 a 2009 37

2.1. *O nome da Rosa*, de Umberto Eco 50

2.2. *O último cabalista de Lisboa*, de  
Richard Zimler 61

2.3. *O código Da Vinci*, de Dan Brown 70

2.4. *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni 80

2.5. *O último templário*, de Raymond  
Khoury 85

2.6. *Anjos e demônios*, de Dan Brown 92

2.7. *O símbolo perdido*, de Dan Brown 103

2.8. O romance policial místico-religioso 113

3 Os “detetives” dos romances policiais místico-religiosos  
mais vendidos no Brasil de 1980 a 2009 127

4 Misticismo e religiosidade na sociedade  
contemporânea 151

Conclusão 165

Referências bibliográficas 179

Bibliografia consultada 183

# INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma longa pesquisa que privilegia o estudo do gênero romance policial a partir dos livros mais vendidos no Brasil, os *best-sellers*. Tomando como suporte teórico a semiótica discursiva, de origem greimasiana, buscamos delinear a configuração dos romances policiais com ênfase no nível narrativo do percurso gerativo de sentido.

Visto que o romance policial vem sofrendo alterações significativas desde sua criação no século XIX, constatou-se que, entre os romances policiais mais vendidos no Brasil no início do século XXI, o fazer do detetive não se centra exclusivamente na descoberta da identidade do criminoso, já que não é esse o único segredo da narrativa. Muitas vezes, o assassinato só serve de estímulo para que o detetive realize outras investigações a respeito, por exemplo, da motivação do criminoso, das consequências do assassinato para a sociedade etc.

Neste livro, apresentamos um subgênero do romance policial que denominamos de “místico-religioso” e que se diferencia bastante do modelo proposto ao gênero policial clássico, fazendo muito sucesso com o público leitor brasileiro. O segredo que prevalece nessas narrativas não é apenas acerca da identidade do criminoso, mas também, e principalmente, sobre alguma informação religiosa decisiva para a vida das outras personagens.



Entre os livros mais vendidos no Brasil no período de 1980 a 2009, cujas listas foram publicadas no *Jornal do Brasil*, encontramos sete romances policiais que representam o subgênero aqui determinado, ou seja, o “romance policial místico-religioso”. São eles:

Quadro 1 – Romance policial místico-religioso (mais vendidos – 1980-2009)

OBRA	AUTOR	ANO <sup>1</sup>
<i>O nome da Rosa</i>	Umberto Eco	1984
<i>O último cabalista de Lisboa</i>	Richard Zimler	1990
<i>O código Da Vinci</i>	Dan Brown	2004
<i>Os crimes do mosaico</i>	Giulio Leoni	2005
<i>O último templário</i>	Raymond Houry	2006
<i>Anjos e demônios</i>	Dan Brown	2007
<i>O símbolo perdido</i>	Dan Brown	2009

O livro de Umberto Eco, *O nome da Rosa*, é o primeiro romance policial (de nosso *corpus*) que explora a temática místico-religiosa; nessa obra, a responsabilidade pelos assassinatos ocorridos em um mosteiro medieval é atribuída a Deus, num ato de julgamento de práticas heréticas cometidas por jovens monges. O sucesso da obra de Umberto Eco, tanto em forma de livro quanto de filme (lançado em 1984 com o mesmo título), consolidou o interesse do público leitor por romances policiais que abordam a temática místico-religiosa e fez que outras obras desse tipo também ocupassem as listas dos livros mais vendidos no Brasil.

Especialmente no período de 2000 a 2009, encontramos um número maior de livros representantes do subgênero romance policial místico-religioso. O aumento das vendas e, conseqüentemente, dos leitores dessas narrativas policiais pode ser decorrente da aceitação desse subgênero pelo leitor de narrativas policiais, pelo leitor de textos místicos ou religiosos – que passou a ler também romances policiais – ou

1 Ano em que a obra apareceu nas listas dos livros mais vendidos no Brasil, publicadas no *Jornal do Brasil*.

ainda, por novos leitores, que, até então, não eram aficionados nem pelo gênero policial nem pelo tema místico-religioso, mas aprovaram a mistura desses dois tipos de texto. A partir dessas hipóteses, cabe-nos a constatação de que esse tipo de romance policial foi bem aceito pelo leitor brasileiro de *best-sellers*.

Sabe-se que a temática místico-religiosa está presente na sociedade contemporânea de forma contundente, como pode ser observado em vários *best-sellers* de autoajuda, nas inúmeras religiões que são criadas frequentemente, na expansão de igrejas já existentes devido ao aumento do número de fiéis etc. Ao analisarmos os romances policiais de nosso *corpus*, mostraremos de que forma as questões místico-religiosas se entranham ao núcleo da narrativa policial e se relacionam ao enigma envolvendo crimes misteriosos configurando, portanto, uma nova espécie de narrativa policial: um subgênero.

Embora não tenhamos nos preocupado com o momento exato em que o “romance policial místico-religioso” surgiu, pois trabalhamos com um *corpus* específico e restrito a determinado período (1980 a 2009), não encontramos trabalhos que tenham entendido essa união do tema místico-religioso ao gênero policial como um subgênero do romance policial. Há, por exemplo, muitos estudos sobre o romance policial *O nome da Rosa* devido ao sucesso inquestionável dessa obra e de seu autor e outros sobre alguns dos livros de nosso *corpus* – principalmente as obras de Dan Brown, sucesso no mundo todo. Nenhum deles, porém, trata esses romances policiais como um todo nem os veem como constituintes de um subgênero do romance policial, intitulado “romance policial místico-religioso”. Este trabalho descreve esse subgênero apresentando os elementos responsáveis por sua estruturação.

No primeiro capítulo, faremos uma apresentação do gênero policial, descrevendo suas principais características, autores e personagens consagrados, que foram responsáveis pela determinação do gênero enquanto tal. Essa caracterização serviu para justificar a classificação das obras de nosso *corpus* como romances policiais, apesar de todas as diferenças que eles apresentam em relação ao romance policial clássico.

O segundo capítulo, que funciona como o “coração” desta obra, descreve a configuração fundamental, narrativa e discursiva dos sete “romances policiais místico-religiosos” mais vendidos no Brasil de 1980 a 2009, a partir da análise do percurso gerativo do sentido (PGS), proposto pela semiótica discursiva. Esse capítulo é o mais extenso porque descreve cada um dos romances policiais estudados, que contribuíram para o estabelecimento do subgênero “romance policial místico-religioso”. Nossa proposta foi partir da individualidade de cada obra para entender o todo de significação que esse conjunto exhibe. Aqueles que já são fãs de romances policiais e conhecem toda a trajetória do gênero também podem se aventurar a começar a leitura deste livro pelo segundo capítulo.

Tendo em vista que o detetive é a figura central no gênero policial, dedicamos o terceiro capítulo exclusivamente a esse personagem. Demonstraremos que os sujeitos que realizam a investigação no romance policial místico-religioso não recebem o título de “detetives”, mas nem por isso têm menos mérito no enredo do que o detetive do romance policial tradicional. Sem esquecer que estamos tratando de um subgênero do romance policial, destacamos a influência do tema místico-religioso no personagem central do gênero, explicitando as justificativas para a mudança de seu perfil.

No quarto e último capítulo, exploraremos os conceitos de “misticismo” e “religião”, partindo de autores alheios ao nosso embasamento teórico, para mostrar o significado do misticismo e da religiosidade na sociedade contemporânea e o modo como esses conceitos foram explorados nos romances policiais analisados.

Assim, a partir da teoria semiótica discursiva, analisaremos uma “forma semiótica” – os “romances policiais místico-religiosos” mais vendidos no Brasil de 1980 a 2009 – e descreveremos a construção do sentido desse *corpus*, que será retomada na conclusão. A partir daqui, deixaremos de usar aspas para nos referirmos ao romance policial místico-religioso, pois já explicamos que este trabalho se dedicou a sua compreensão e descrição.

# 1

## ○ ROMANCE POLICIAL

### 1.1. Os gêneros do discurso

Neste primeiro capítulo, faremos a discussão sobre o **gênero policial**, explicitando a configuração genérica de um **gênero discursivo** e questionando seus tênues limites, que fazem que determinado texto pertença a um gênero e não a outro. Ao mesmo tempo, tais limites permitem que o leitor crie expectativas e que os autores tenham um modelo a seguir. Esses dois parâmetros, leitor e autor, estão diretamente relacionados à existência histórica dos gêneros como se servissem para justificar sua importância.

Para definir o gênero policial, utilizaremos o conceito de “gêneros do discurso” desenvolvido por Bakhtin (2010) e por Todorov (1980), de maneiras distintas, bem como as abordagens semióticas propostas por Fiorin (2008), em uma releitura do conceito bakhtiniano, e por Fontanille (1999), que apresenta uma abordagem estritamente semiótica da noção de gênero. A definição de como se constitui um gênero é importante, pois estamos analisando um subgênero do romance policial que transgride muitas de suas regras.

A proposta do teórico russo Mikhail Bakhtin, publicada em 1979 (data da edição original, em russo),<sup>1</sup> entende os “gêneros do discurso” como enunciados (orais e escritos) relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional específica. Essas categorias variam de acordo com a especificidade de cada campo da comunicação humana e levam em conta as condições de produção e o estilo de linguagem, considerando os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua. O repertório de gêneros do discurso se desenvolve e se complexifica de maneiras inesgotáveis em virtude da multiforme atividade humana e das inúmeras possibilidades de uso da linguagem. Mesmo dentro de cada campo de atividade, os gêneros do discurso (orais e escritos) são numerosos e extremamente heterogêneos, resultando em “traços gerais [...] demasiadamente abstratos e vazios” (Bakhtin, 2010, p.266).

Para Bakhtin, todos os tipos de enunciados têm em comum a natureza verbal (linguística), mas há uma diferença essencial entre os gêneros discursivos primários, tratados como “simples”, e os gêneros discursivos secundários, mais complexos. Os gêneros discursivos secundários (romances, dramas, pesquisas científicas, gêneros publicísticos) remetem a “um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito)” e carregam consigo uma ideologia (Bakhtin, 2010, p.263). Em sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários, formados em condições de comunicação discursiva imediata. Ao integrarem os gêneros discursivos secundários, os gêneros primários se desvinculam da realidade concreta e dos enunciados reais alheios. Essa distinção entre gêneros primários e secundários se liga fundamentalmente ao “complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia” (Bakhtin, 2010, p.264).

---

1 O capítulo “Os gêneros do discurso”, da obra *Estética da criação verbal*, foi encontrado em arquivos dos anos 1952-1953 e fazia parte de um estudo mais abrangente, intitulado “O problema dos gêneros do discurso”, que foi abandonado pelo autor (Faraco, 2009, p.124). No Brasil, esse texto foi traduzido somente em 1992.

Bakhtin (2010, p.265) também discute a estilística como um aspecto da linguística que está diretamente relacionado aos gêneros do discurso, uma vez que todo estilo se liga a “formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso”. Sendo o enunciado um ato individual, nele está presente um estilo individual, mas nem todos os gêneros do discurso permitem que esse estilo se manifeste da mesma maneira. No âmbito da literatura, por exemplo, o estilo individual tem bastante espaço para se materializar. Já nos gêneros do discurso que requerem um padrão, como os documentos oficiais, não é possível que o estilo individual apareça. A cada gênero discursivo, portanto, correspondem determinados estilos e por conta dessa maleabilidade, Bakhtin insiste em dizer que os gêneros do discurso são “relativamente estáveis”.

Ao surgir, um gênero discursivo é delimitado por uma série de convenções – seguidas por vários tipos de textos – e ganha corpo após ser explorado por diferentes obras e autores, responsáveis por constituir a função e as condições desse gênero. Vale destacar a relativização da estabilidade dos gêneros, descrita por Bakhtin, que leva em conta o estilo individual de cada sujeito quando se apropria de um gênero discursivo.

Em 1978, o filósofo e linguista Tzvetan Todorov discutiu a noção de gênero no livro *Les genres du discours*, publicado em língua portuguesa no ano de 1980. Ao discutir “A origem dos gêneros”, Todorov afirma que quando um gênero discursivo possui normas claras a respeito de sua configuração, a transgressão existe, mas pode ser vista como positiva, pois faz que a norma se torne ainda mais visível. A obra transgressora, por sua vez, pode dar origem a um novo gênero, já que é dessa forma que os gêneros discursivos são estabelecidos: “por inversão, por deslocamento, por combinação” (Todorov, 1980, p.46).

Para Todorov (1980, p.46), “os gêneros são classes de textos” e o autor propõe a palavra “discurso” como sinônimo de texto. A seguir, ele destaca que um discurso é feito de enunciados e que a enunciação pressupõe um locutor, um alocutário, um tempo e um lugar, um discurso anterior e um discurso posterior, ou seja, um contexto de enunciação. Tal contexto foi trabalhado por Bakhtin (2010) como um

“campo de atividade”, com condições e finalidades específicas, no qual o sujeito enunciador se insere, como já foi discutido.

Em relação ao conceito de “classes”, Todorov (1980, p.48) afirma que os gêneros do discurso podem ser analisados sob dois pontos de vista, quais sejam o da “observação empírica”, segundo a qual “os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui” e o da “análise abstrata”, composta pela “codificação de propriedades discursivas” que tornam obrigatórios alguns aspectos do discurso. Segundo Todorov, as diferenças entre os gêneros ou atos de fala que, por exemplo, impedem a narrativa de suspense de ser considerada um romance policial, podem situar-se nos níveis semântico, sintático (relação das partes entre si), pragmático (relação entre usuários) e verbal (materialidade dos signos) do discurso.

Todorov (1980, p.49) define os gêneros do discurso como “horizontes de expectativa” para os leitores, como “modelos de escritura” para os autores e afirma que essas duas vertentes estão relacionadas à existência histórica dos gêneros. Os autores seguem o “sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele ou, até mesmo, de certa forma, entre os dois”. Os leitores, por sua vez, conhecem as definições de cada gênero a partir da crítica, da escola, do sistema de difusão do livro ou “simplesmente por ouvir dizer” (Todorov, 1980), mesmo que nem sempre sejam conscientes desse sistema. Dessa forma, os gêneros refletem a sociedade a que pertencem, a cultura, a ideologia dominante, entre outros elementos.

Embora não seja impossível propor uma teoria dos gêneros do discurso descrevendo as características de cada tipo (romance policial, biografia, poesia), Todorov já afirmava, na década de 1970 (data da primeira edição francesa do livro *Les genres du discours*), que talvez sua proposta teórico-metodológica fosse insuficiente. Com a variação dos elementos que constituem os textos, faz-se necessário considerar o que é fundamental em um gênero discursivo – portanto, imutável – e o que pode variar dentro desse recorte. Neste livro, mostraremos que o rigor exigido por Todorov para que um texto pertença a determinado gênero não funciona na análise de *best-sellers* pertencentes à literatura de entretenimento. O romance policial místico-religioso

é prova disso, pois transgride algumas normas do gênero policial e reformula as regras que tenta respeitar, adaptando-as à temática místico-religiosa (Massi, 2010). Sendo assim, esse tipo de texto se configura como um subgênero do romance policial.

Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, Fiorin (2008, p.60) inicia a discussão sobre “os gêneros do discurso” afirmando que “cada um lê o Bakhtin que serve a seus propósitos” e que, após a utilização dos gêneros pelos *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCNs), essa noção passou a ser entendida simplesmente “como um conjunto de propriedades formais a que o texto deve obedecer”. Embora os gêneros se constituam como tipos de textos que apresentam traços comuns, Bakhtin preocupava-se mais com o **processo** de produção dos gêneros discursivos do que com seu produto, tendo em vista a relação intrínseca entre a utilização da linguagem e as atividades humanas. Como não se produzem enunciados fora das esferas de ação (escola, igreja, trabalho, política), são as condições específicas e as finalidades de cada esfera que determinam os “tipos relativamente estáveis de enunciados”.

Fiorin explica que o conteúdo temático citado por Bakhtin como componente dos gêneros do discurso não se refere ao assunto tratado em um texto, mas ao “domínio de sentido” que pertence ao gênero. As cartas de amor, por exemplo, abordam o conteúdo temático das relações amorosas, mas cada uma delas apresenta um assunto específico (rompimento, esperança, tristeza, saudade). O modo de organização de um texto, sua estrutura, é o que corresponde à construção composicional que faz parte de um gênero discursivo. Em uma leitura semiótica dessa questão, Fiorin destaca a ancoragem actancial, temporal e espacial dos textos, ou seja, a referência feita pelo enunciator a um tempo, a um espaço e a uma relação de interlocução.

Na mesma linha teórico-metodológica, Fiorin equipara o estilo presente nos gêneros discursivos com as imagens do interlocutor e do interlocutário do enunciado. Entendendo esse ato estilístico como uma “seleção de meios linguísticos”, o semioticista destaca os seguintes estilos: oficial, objetivo-neutro, familiar, íntimo. Longe de fazer um “catálogo dos gêneros, com a descrição de cada estilo, de cada



estrutura composicional, de cada conteúdo temático”, Fiorin (2008, p.63) destaca a importância de se entender por que determinados enunciados são construídos de uma forma e não de outra e “quais os elementos (condições específicas e finalidades) da esfera da atividade literária que levam ao surgimento desse tipo de enunciado”.

Para Fontanille (1999), que também oferece uma abordagem semiótica do assunto, a definição dos gêneros muda conforme a época e a cultura, sendo que os critérios de classificação dos gêneros também evoluem. Segundo a tradição literária, um gênero define a forma, o tamanho e as modalidades (temas, figuras e registros de língua) de suas representações. A variação histórica e cultural dos critérios de distinção entre os gêneros não deve impedir, generalizar ou postular uma coerência interna de cada gênero, porque se pode reconhecê-lo por meio de suas diversas metamorfoses.

O gênero é definido, segundo as épocas e os lugares, por uma ou mais de suas escolhas de critérios considerados típicos, efetuadas sobre um conjunto de categorias gerais e constantes, e está sujeito às mesmas transformações que os outros fatos culturais já que circula entre culturas, ares e épocas culturais. A escolha das variáveis típicas de um gênero oculta parcialmente todos os outros gêneros, mas, ao mesmo tempo, é solidária a eles. Há um princípio de congruência interna e um esquema constante em cada gênero, ou seja, uma combinação de critérios, que acarreta um remanejamento e uma mudança de valor em função de seu entorno cultural.

A “práxis enunciativa”, segundo Fontanille (2007), é responsável pela administração da presença de grandezas discursivas no campo do discurso, convocando ou invocando os enunciados. As escolhas observadas nos gêneros são atribuídas à práxis enunciativa, porque ela participa da formação das classes de texto e de discurso em cada cultura considerada isoladamente. Na definição dos gêneros, a práxis enunciativa é estabelecida a partir de quatro propriedades: a estabilidade de categorias, a esquematização do discurso, a mudança cultural e as congruências locais e provisórias.

Ao determinar os gêneros, Fontanille (1999) considera que cada gênero literário é constituído pela junção de um tipo discursivo e de

um tipo textual. Há isotopia na reunião das seguintes propriedades textuais e discursivas: coerência (que se relaciona ao discurso), coesão (ligada ao texto) e congruência (que comporta, ao mesmo tempo, o discurso e o texto, ou seja, a coerência e a coesão). Um tipo discursivo é definido por sua coerência enquanto um tipo textual, por sua coesão. A congruência, por sua vez, assegura a superposição dos elementos da coerência discursiva e da coesão textual e não é considerada como própria a uma enunciação individual. De fato, o gênero regula de maneira global e constante um encontro entre um tipo textual e um tipo discursivo, pois a congruência proposta é coletiva e reguladora.

Os tipos textuais caracterizam as constantes do plano da expressão e sua coesão concerne essencialmente à organização das partes no interior de um todo. Uma primeira forma de classificação dos tipos textuais, proposta por Fontanille (1999), se centra em dois critérios: longo/breve e aberto/fechado. Os conceitos longo e breve se relacionam à extensão da unidade de leitura, ao tempo da enunciação, à duração da história ou do acontecimento; aberto e fechado, por sua vez, correspondem à relação entre a unidade de leitura e a unidade de edição – quando elas não são ligadas, por exemplo, o tipo textual é aberto, como na poesia. A conjunção desses dois critérios define quatro propriedades principais dos tipos textuais: recursividade, fragmentação, desdobramento e concentração, conforme o quadro a seguir.

Quadro 1.1 – Tipos textuais

	<i>Long</i>	<i>Bref</i>
<i>Ouvert</i>	Récursivité	Fragmentation
<i>Fermé</i>	Déploiement	Concentration

Fonte: Fontanille (1999, p.163).

Esses tipos textuais destacados no Quadro 1.1 compõem um princípio de classificação ligado à elasticidade do discurso, ou seja, uma mesma organização discursiva comporta vários tipos de textos, conforme a estratégia adotada seja de fechamento ou de abertura, de concentração ou de expansão. A tipologia textual deverá levar em conta, de um lado, as modalidades da enunciação, quais sejam, o contrato

de enunciação, tipos de atos de linguagem requisitados, modalizações dominantes de um ponto de vista pragmático e, de outro lado, as axiologias e as formas de avaliação (os tipos de valores propostos e as condições de sua atualização e seu reconhecimento no discurso).

O tipo textual “recursividade” caracteriza os procedimentos que permitem o renascimento e o encaixe indefinido das estruturas textuais: o *roman-fleuve* [saga], o *roman à tiroirs*, o poema épico etc. A “fragmentação” caracteriza os gêneros que só oferecem uma visão limitada e lacunar de seu próprio referente, de sua própria história, cena ou pensamento, e que provocam uma impressão de incompletude: o folhetim, as memórias, o gênero epistolar. Os gêneros que fornecem o essencial de seu propósito de maneira condensada correspondem ao tipo textual “concentração”: a novela, o soneto, a máxima. O tipo textual “desdobramento”, enfim, explora todas as possibilidades de expansão textual, mas deixa sobre controle o esquema global respeitado, que procura seu fechamento no texto, por exemplo, o romance policial, o conto folclórico, a peça de teatro.

Os tipos discursivos, ao contrário dos tipos textuais, se interessam pelo plano do conteúdo e são caracterizados por uma coerência, um sistema de valores, de relações hierárquicas e diferenciais. Eles se definem a partir de dois critérios principais: o discurso como enunciação (conjunto de atos e operações enunciativas) e uma enunciação que decide os valores e que os manipula. Há quatro tipos de discurso que comportam, cada um, duas modalizações: incitativos (querer e dever), persuasivos (assumir e aderir), de habilitação (saber e poder) e de realização (ser e fazer). A modalidade dominante em cada tipo define seus subtipos, por exemplo, o “dever” caracteriza particularmente os discursos prescritivos.

Em relação aos valores, distinguem-se quatro grandes categorias: o bom (valores hedonistas), o bem (valores éticos), o belo (valores estéticos) e o verdadeiro (valores veridictórios), que correspondem a uma classificação temática do discurso. Adjetivos como “romanesco”, “trágico”, “épico”, designam unicamente o tipo discursivo independente do tipo textual em que se realizam e podem contaminar outros gêneros se combinando com outros tipos textuais. O tipo de

discurso projeta fora de sua esfera genérica suas formas enunciativas, seus valores, sua concepção do mundo e a forma de seu imaginário.

O nome de um gênero começa por designar um tipo textual (o romance, por exemplo), em seguida, um gênero inteiro e, enfim, o tipo discursivo (autônomo e nômade – romanesco). O gênero deverá comportar o rebaixamento de um tipo textual sobre um tipo discursivo e os outros tipos discursivos que os dois primeiros toleram. Um gênero se define, portanto, segundo Fontanille (1999, p.168), por cinco aspectos principais:

Um gênero se definirá, portanto: 1) Por seu tamanho relativo e pela duração da enunciação; 2) Por sua forma aberta ou fechada, do ponto de vista da produção, da edição e da leitura; 3) Pelos dominantes modais da enunciação, os atos de linguagem e as relações intersubjetivas que ele implica; 4) Pelos valores que ele aceita e que coloca em circulação e pelas condições requeridas para isso; 5) Pelos tipos discursivos “nômades” e complementares que ele tolera.<sup>2</sup>

Seguindo essa tipologia proposta por Fontanille (1999), o romance policial místico-religioso reflete uma das possibilidades de expansão textual do gênero policial, pois se estende ao transgredir algumas normas do gênero, mas se mantém como narrativa policial ao reproduzir o núcleo de organização desse tipo de texto (investigação centrada em um crime de autoria desconhecida) se configurando, portanto, como um subgênero do romance policial.

Ao estudarmos esses diferentes tratamentos dados ao conceito de gêneros do discurso, notamos que o enfoque de Bakhtin (2010) está diretamente ligado à relação intrínseca entre linguagem e ideologia. Ao discutir a existência dos gêneros, Bakhtin não despreza a

---

2 Tradução nossa. “*Un genre se définit donc: 1. Par sa longueur relative et le tempo de son énonciation; 2. Par sa forme ouverte ou fermée, du point de vue de la production, de l’édition et de la lecture; 3. Par les dominantes modales de l’énonciation, les actes de langage et les relations intersubjectives qu’il implique; 4. Par les valeurs qu’il accepte et qu’il met en circulation, et les conditions requises pour ce faire; 5. Par les types discursifs «nomades» et complémentaires qu’il tolère.*”

individualidade de cada sujeito na produção de enunciados que, junto a outros enunciados produzidos por sujeitos diferentes, farão parte de um gênero. Em virtude da complexidade dos enunciados, o teórico russo distingue os gêneros primários e os gêneros secundários, no qual se enquadra o romance.

Outro aspecto importante da abordagem feita por Bakhtin sobre os gêneros do discurso, já bastante reforçada ao longo da discussão, é a relativização da estabilidade dos gêneros discursivos. Cada romance policial místico-religioso estudado apresenta características particulares e o estilo individual dos autores. Assim, ao definir os livros que compõem nosso *corpus* consideramos um todo de sentido que se estabelece a partir das diferenças e semelhanças entre cada narrativa.

Por sua vez, a proposta de Todorov (1980) para os gêneros do discurso discute a manifestação literária desses gêneros, embora considere a existência de enunciados para a formação de textos, tal como Bakhtin. O autor é bastante categórico em suas definições e incomoda-se com as transgressões das regras do gênero entendendo que elas têm a pretensão de lançar um novo gênero. Assim como Bakhtin, Todorov também considera a questão ideológica presente na formação dos gêneros discursivos e entende que ela regula os produtores (autores) e os receptores (leitores) dos textos pertencentes a determinado gênero. A proposta de Fiorin (2008), que faz uma leitura semiótica do pensamento de Bakhtin, trabalha as questões ideológicas dos gêneros na ancoragem actancial, temporal e espacial criada pelo enunciadador.

Por fim, a discussão de Fontanille (1999) em torno do gênero se diferencia ao propor uma junção entre um tipo textual e um tipo discursivo. Além disso, o autor distingue quatro possibilidades de tipos textuais e enquadra o romance policial em uma delas. Assim como os outros autores que trabalham com a noção de gênero discursivo, já mencionados, Fontanille considera as mudanças sofridas pelos gêneros com o passar do tempo e conforme a cultura em que se inserem. Neste livro, vamos privilegiar a abordagem teórica de Fontanille (1999) e de Fiorin (2008) em virtude de ambos trabalharem com a perspectiva teórico-metodológica da semiótica discursiva.

## 1.2. O gênero policial

O gênero policial teve sua origem no século XIX quando Edgar Allan Poe (1809-1849) inseriu o detetive Auguste Dupin em seus contos de mistério “Os crimes da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845), caracterizando-os como narrativas de enigma, histórias de detetive (Poe, 2010). Nesse contexto europeu do século XIX surgiram os jornais populares de grande tiragem, que valorizavam a seção *fait divers*:

[...] dramas individuais, via de regra banais, ou então crimes raros e aparentemente inexplicáveis. O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura desse tipo de narrativa. (Reimão, 1983, p.12)

Nesse contexto, os textos de Poe satisfaziam os leitores ao narrarem um crime cometido por um misterioso assassino que a polícia não era capaz de encontrar. Tal como afirma Todorov (1980, p.50), os gêneros do discurso “evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” nos sentidos temporal, espacial e cultural. A narrativa policial, portanto, respondia aos anseios da sociedade na qual surgiu. A polícia, tal qual a conhecemos hoje, também teve origem nesse período e era então formada por ex-contraventores, o que gerava desconfiança e insatisfação na população.

Para resolver esse problema na ficção, surgiu a figura do detetive Auguste Dupin: um sujeito dotado de uma capacidade extraordinária de raciocinar e elaborar deduções lógicas. Dupin foi criado para solucionar os mistérios em torno dos crimes e “se transformou, para aqueles que estudaram o assunto, no verdadeiro pai dos detetives de ficção. [...] Era um criador e analista, segundo Allan Poe” (Albuquerque, 1973, p.13). Com as técnicas desenvolvidas por Dupin, todos os crimes foram resolvidos e os culpados foram entregues à polícia. Assim, a figura do detetive utilizando um método de

investigação – o raciocínio lógico e dedutivo na busca da identidade do criminoso – tornou-se central nesse tipo de texto. Ao construir uma narrativa, o autor do gênero policial “vai do problema ao enigma, da ideia à imagem, único meio para ele de retroceder da imagem à ideia, do enigma ao problema” (Boileau; Narcejac, 1991, p.22).

Edgar Allan Poe aplicou uma técnica de raciocínio lógico à ficção de forma que a narrativa policial se constituiu como um todo cujas partes – a vítima, o crime e a investigação – estão intimamente ligadas: só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime cujo autor é desconhecido. Ao elaborar suas narrativas policiais, Edgar Allan Poe se preocupava com a construção de um efeito.

Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (Poe, 1987, p.109, grifo do autor)

Nos contos policiais de Edgar Allan Poe, a estrutura narrativa centrada na investigação em busca da identidade de um criminoso pretende provocar medo no leitor, ligado ao mistério, ao desconhecido. Ao mesmo tempo, o rigor lógico utilizado por Dupin como método de investigação da verdade também é usado pelo autor para elaborar suas narrativas policiais a fim de que todos os incidentes convirjam para o fim desejado. Segundo Figueiredo (2003, p.57), “Os crimes da Rua Morgue”, no qual Dupin encontra a solução do mistério a partir das matérias de jornal publicadas sobre o caso, “tematiza, assim, o próprio processo de criação da narrativa policial e, implicitamente, nos leva a perceber a verdade como construção textual”. Desde então, a narrativa policial conquista o público leitor por satisfazer seus anseios e lhe proporcionar prazer à medida que soluciona os enigmas, que apresenta respostas para questões aparentemente irresolúveis, que reestabelece a paz social punindo o criminoso por ter desrespeitado as regras de convivência, que determina um herói, representante do

bem, lutando contra o mal instaurado por um assassino e, finalmente, que compartilha com o leitor o método de investigação utilizado pelo detetive a fim de ressaltar a honestidade desse sujeito, que não precisou de meios ilícitos ou injustos para condenar um criminoso.

Uma análise semiótica da estrutura do romance policial mostra que, na sintaxe do nível narrativo do percurso gerativo de sentido, os sujeitos do fazer criminoso e detetive realizam, paralelamente, os programas narrativos da manipulação, da competência, da *performance* e da sanção, estabelecidos pelo esquema narrativo canônico (Greimas, 1973). A *performance* do detetive, representada pela resolução do crime e pela identificação do culpado, é uma sanção sobre o fazer do criminoso e é nesse momento que os dois percursos narrativos se encontram. Quando os crimes são realizados, a ordem social fica abalada e somente a captura do assassino é capaz de restabelecê-la, restituindo a paz à sociedade. Sendo assim, o culpado deve ser entregue, pelo detetive, a um destinador-julgador (representado pela polícia ou pela justiça) a fim de receber uma punição por ter desrespeitado as regras do grupo social ao qual pertence.

Nos romances policiais, a investigação realizada pelo detetive, exclusivamente em busca da identidade do criminoso, é o foco do enredo, em torno do qual se desenvolve a ação de todos os outros personagens. Esses personagens serão a(s) vítima(s), a(s) testemunha(s) do crime, os familiares da(s) vítima(s), a polícia, a justiça, os auxiliares do detetive, e poderão agir como: destinadores-manipuladores e/ou destinadores-julgadores do fazer do detetive e do criminoso, sancionadores do fazer do detetive, sujeitos de estado que possuem o objeto-valor almejado pelo criminoso etc.

Em seu enredo, o romance policial estabelece um jogo entre o detetive, que representa o bem, e o criminoso, autor do mal, “um jogo para cérebros privilegiados – seja o do criminoso, seja o do detetive” (Sodré, 1978, p.113). O leitor assiste a essa disputa, geralmente torcendo para que o bem vença o mal, e tem oportunidade – após ser narrado o desfecho da história – de saber como o detetive conseguiu chegar à verdade e como o criminoso realizou sua *performance*. O detetive trabalha sempre em função do restabelecimento da ordem,



lutando pelos valores da coletividade, agindo como um delegado da sociedade e impedindo o criminoso de vencer, uma vez que este agiu de forma egoísta e desrespeitou as regras sociais de convivência. Reimão (1983, p.15-6) explica por que o leitor se posiciona a favor do detetive e por que esse sujeito deve ser mais bem-sucedido do que o assassino:

Se até a Idade Média (com exceção, talvez, do Direito Romano), o crime era considerado como um delito entre indivíduos, que podia ser negociado e sanado entre as partes lesadas, depois do surgimento do Poder Judiciário, e da figura do procurador, aos poucos vão-se criando, solidificando e divulgando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado e a ideia de criminosos como um inimigo público, que pode prejudicar não só os indivíduos diretamente lesados por ele, mas também a sociedade como um todo. [...] O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto a normal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontrarmos, às vezes, na narrativa policial, a ideia de “gênio do crime”, em oposição ao “gênio da justiça” (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes *versus* Moriarty.

Essa fórmula da busca da identidade do criminoso na narrativa policial deve ser infalível, tanto para que os erros cometidos pelo criminoso sejam reparados e ele seja punido, quanto para evitar complicações ao enredo decorrentes do primeiro assassinato. Por exemplo, enquanto o criminoso não for encontrado e detido pelo detetive, ele pode realizar outros crimes – como matar as possíveis testemunhas – para continuar mantendo sua identidade em segredo.

[...] o detetive não pode falhar. Ele é infalível, não porque é um super-homem, mas porque seu papel é “desmontar” um imbróglio que foi “montado” para ele. Se se enganasse, não forneceria a prova de que o mistério o ultrapassa, mas simplesmente de que a história é ruim, e, nesse caso, o romancista renunciaria a escrevê-la. Desde que a história existe, o policial é infalível. (Boileau; Narcejac, 1991, p.23)

Para ter sucesso na investigação, o detetive não pode temer o assassino e deve ser dotado de um método rigoroso e lógico para encontrá-lo. Mesmo o leitor, que não participa diretamente da história, espera que o detetive encontre a resolução do enigma e acabe de vez com o mistério estabelecido pelo narrador. Para facilitar o trabalho, o detetive deve entender os motivos do crime e a forma de agir do criminoso, que estão diretamente relacionados. Se, ao final do romance policial, o detetive não conseguir encontrar a identidade do criminoso para entregá-lo a um destinatador-julgador, sua presença no enredo terá perdido o sentido, já que ele não foi capaz de cumprir sua função de maneira eficaz.

A partir dessa caracterização da narrativa policial, embasada no modelo proposto por Edgar Allan Poe, vários outros autores escreveram romances policiais nos quais há um assassinato de autoria desconhecida e o foco da narrativa é a busca da identidade do criminoso por um detetive profissional e metódico. Essas narrativas respeitam a fórmula proposta por Boileau e Narcejac (1991) que descrevem os três elementos essenciais ao romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive. Os principais propagadores do gênero policial foram Émile Gaboriau (1832-1873), Arthur Conan Doyle (1859-1930), Raymond Chandler (1888-1959), Dashiell Hammett (1894-1961), Agatha Christie (1890-1976), entre outros, além dos autores cujos livros não se consagraram como *best-sellers*. Para esses romances policiais foram criados detetives com características muito semelhantes às de Dupin, por exemplo, Monsieur Lecoq (de Émile Gaboriau), Sherlock Holmes (de Conan Doyle), Philip Marlowe (de Raymond Chandler), Sam Spade (Dashiell Hammett), Hercule Poirot e Miss Marple (Agatha Christie) etc.

Segundo Boileau e Narcejac (1991, p.7-8), “o romance policial é precisamente um gênero literário, e um gênero cujos traços são tão fortemente marcados que não evoluiu, desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”. Ainda há autores que escrevem romances policiais seguindo os modelos clássicos, como a britânica Phyllis Dorothy James (nascida em 1920), conhecida como P. D. James, que foi leitora assídua de Agatha Christie.

Para Reimão (1983), Conan Doyle iniciou a deterioração da narrativa policial proposta por Edgar Allan Poe e Agatha Christie levou isto adiante, uma vez que as narrativas policiais desses dois autores deixaram de apresentar uma disputa entre os detetives, que eram mais inteligentes, perspicazes e metódicos, e os criminosos, que sempre eram encontrados e punidos. Além disso, Sherlock Holmes e Hercule Poirot foram muito mais humanizados do que Auguste Dupin, considerado por seu próprio autor uma “máquina de raciocinar”. Reimão (1983, p.74) acredita que ambos se popularizaram devido às “agregações” e “justaposições” que receberam.

Holmes é morfinômano e cocainômano, adora tocar violino enquanto medita e entendia-se profundamente quando não tem um caso a resolver; Poirot é vaidoso e preocupa-se com o vestir, tem profunda amizade por Hastings e, em seus últimos textos, veremos um velhinho solitário sofrendo por causa da saúde e excepcionalmente emotivo.

Sodré (1978, p.114) também destaca a importância de Conan Doyle como autor de romances policiais por ter sido leitor de

[...] Poe, Gaboriau e outros autores famosos de detecção e crime. Sherlock Holmes sintetizava todas as conquistas da narrativa policial: o rastreamento de pistas, o cerebralismo de Dupin, os disfarces de Rocambole, a força física e os dotes pugilísticos de Vidocq. A isto acrescentava-se um *ethos* vitoriano, assinalado pela austeridade de costumes e por uma franca misoginia (Holmes não se interessava por mulheres, mas pela Humanidade). Para completar o personagem, desenvolve-se um resquício da ambiguidade de Vidocq: Holmes às vezes admite que teria dado um criminoso altamente eficiente.

A criação de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, chegou a fazer mais sucesso do que ele próprio e o local fictício onde Holmes morava – 221B Baker Street – transformou-se no *The Sherlock Holmes Museum* e recebe, até hoje, inúmeras cartas de leitores reais, que

admiram sua inteligência e perspicácia. Agatha Christie, por sua vez, criou vários detetives para os 79 romances policiais que escreveu, mas o que mais fez sucesso foi o belga Hercule Poirot, que resolveu os crimes em 33 romances policiais e dezenas de contos escritos pela “dama do crime” – como ficou conhecida entre os autores.

Em 1928, outro autor de romances policiais, Willard Huntington Wright, sob o pseudônimo de S. S. Van Dine, publicou um artigo (“*Twenty rules for writing detective stories*”) com vinte regras que deveriam ser seguidas pelos autores de romances policiais “dignos desse nome” (Massi, 2010, p.34). De maneira geral, elas definem a narrativa policial como um jogo no qual o detetive e o leitor competem em busca da verdade. Ao mesmo tempo, o criminoso e o detetive também jogam, já que o assassino precisa lutar para esconder sua identidade e o detetive, para encontrá-la.

Todorov (2008, p.100-1) resumiu as regras de Van Dine em oito pontos principais:

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

As regras de 1 a 4 (item a) – segundo a numeração feita por Todorov – se referem ao romance de enigma e “concernem à referência, à

vida representada (à ‘primeira história’). As regras 4 (item b) a 7, por sua vez, dizem respeito ao romance negro, pois “se referem ao discurso, ao livro”. A regra 8, enfim, é genérica e pode servir às duas espécies de romances policiais, o romance de enigma e o romance negro.

As vinte regras de Van Dine ilustram a preocupação e o cuidado desse autor com a manutenção de um padrão para o gênero policial. Ao dizer o que deve ou não ser feito nesse tipo de texto, Van Dine traça um perfil adequado às narrativas policiais, considerando o que o leitor espera quando busca tal gênero e de que forma o autor deve atender às suas expectativas – conforme a definição de gêneros do discurso proposta por Todorov e já discutida neste capítulo. Esses revestimentos textuais específicos descritos nas vinte regras não foram seguidos à risca por todos os autores de romances policiais. Entretanto, o que eles procuraram respeitar, ao escrever suas narrativas, foi a honestidade do autor com o leitor. Isso significa que o leitor nunca será “trapeçado” (pelo autor) se tiver as mesmas condições que o detetive para encontrar o responsável pelos crimes, mesmo que leve mais tempo para chegar à resposta ou que precise reler o livro para entender o raciocínio utilizado na investigação.

A “dama do crime” Agatha Christie infringiu algumas das regras de Van Dine sem, contudo, descaracterizar o gênero policial. Um exemplo é *Assassinato no Expresso Oriente* em que há doze assassinos para eliminar apenas uma vítima. A décima segunda regra proposta por Van Dine afirma que “só deve haver um único culpado, sem levar em conta o número de assassinatos cometidos. Toda a indignação do leitor deve poder concentrar-se contra uma só alma negra” (Massi, 2010, p.33). Nesse romance policial, porém, a vítima estava sendo punida por um crime que havia cometido contra uma criança – esse crime não é narrado na obra em questão, mas é contado ao detetive, pelos assassinos, como justificativa para o crime ocorrido no trem. Sendo assim, o assassinato realizado no Expresso Oriente representa a sanção negativa do criminoso, o que mantém essa obra nos parâmetros adequados ao gênero policial. O detetive Hercule Poirot, responsável pela investigação, sancionou positivamente os assassinos mantendo suas identidades em segredo e dizendo à polícia que o

trem havia sido invadido por um desconhecido. Essa sanção positiva do criminoso pelo detetive também não é recorrente nos romances policiais, mas nessa história ela foi aceita para que outro assassino (causador dessa vingança) fosse sancionado negativamente.

Em *Os elefantes não esquecem* o detetive Hercule Poirot definiu o culpado ao perceber que o cachorro da vítima não havia latido para o assassino durante o crime. Essa atitude fere a vigésima regra de Van Dine, item “e”, segundo a qual descobrir a identidade do assassino a partir do “cão que não late, revelando que o intruso é um familiar do local” é um “dos dispositivos que nenhum autor de estórias de detetive, dotado de amor-próprio, irá utilizar [...]. Usá-los é confessar a inaptidão do autor, sua falta de originalidade” (Massi, 2010, p.34). Nesse caso, porém, esse não foi o único indício utilizado pelo detetive para determinar a identidade do culpado. Poirot já tinha formulado uma série de hipóteses e a ausência do latido do cachorro foi apenas mais um elemento que o ajudou a confirmar suas suposições sobre a identidade do assassino.

Ao escrever as vinte regras para o gênero policial, Van Dine não podia prever os diversos tipos de transgressão que seriam realizados pelos autores posteriores. Embora tenha tentado delimitar a estrutura do gênero policial, não podemos dizer que algumas obras não se enquadram no gênero apenas por terem descumprido o que esse autor propôs, mesmo porque suas normas representam o ponto de vista individual de um bom autor de romances policiais, mas não o único. Entendemos que a forma como Agatha Christie transgrediu algumas regras em *Assassinato no Expresso Oriente* e *Os elefantes não esquecem*, por exemplo, não comprometem a essência do gênero policial. Isso ocorre porque a proposta dos gêneros discursivos é descrever tanto as semelhanças que os livros devem apresentar para se enquadrar em um tipo de texto quanto as diferenças que são toleradas dentro desse parâmetro.

O romance policial místico-religioso, mesmo diferenciando-se dos romances policiais que vinham sendo apresentados, também não deixa de fazer parte desse gênero. É como se cada obra que descumprisse determinadas normas sem ferir os princípios fundamentais do

gênero contribuisse para sua expansão. Para Todorov (2008, p.95), os autores de romances policiais, por exemplo, não devem tentar escrever “literatura”, criando textos com preocupações estéticas exageradas e rebuscamentos, e podem adaptar-se às regras do gênero policial para diferenciar seus textos. Podemos afirmar, com tranquilidade, que as narrativas que compõem nosso *corpus* de pesquisa são, em sua essência, **romances policiais** porque esse é um gênero que se destaca por possuir características fortemente marcadas.

Dentro dessas possibilidades de manifestação textual, Todorov (2008, p.95) subdivide os romances policiais em “espécies” a partir da relação estabelecida entre a ação realizada pelo criminoso e a investigação do detetive e pela forma como essas duas situações são narradas. Uma das espécies de gênero policial é o romance policial clássico, conhecido como “romance de enigma” – sobre o qual Van Dine formulou as vinte regras para uma boa “escritura do romance policial”. George Burton (apud Todorov, 2008, p.95), em *L’emploi du temps*, explica que “[...] todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive”. Dessa forma “[...] a narrativa superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele”. É evidente que o “assassinato” cometido pelo detetive não ocorre em sentido literal; diz-se que o assassino torna-se vítima porque é detido pela polícia ou pela justiça não podendo cometer outros crimes.

Para Todorov (2008, p.96), o romance policial contém a história do crime e a história do inquérito que, “em sua forma mais pura”, não têm nenhum ponto em comum. A história do crime conta o que realmente aconteceu e a história do inquérito mostra como o narrador tomou conhecimento dela, que geralmente se dá por meio da investigação realizada pelo detetive. O detetive está imune a qualquer forma de violência, pois é um personagem da história do inquérito e sua única função é descobrir o culpado pelos crimes – essa imunidade também foi eliminada no romance policial místico-religioso. Essas duas maneiras de se contar uma narrativa policial – história do crime

e história do inquérito – já haviam sido definidas pelos formalistas russos como **fábula** e **trama** e estão presentes em qualquer narrativa. Na fábula os fatos obedecem a uma ordem cronológica, a ordem dos acontecimentos, e dizem respeito ao que realmente aconteceu em uma ordem natural. No romance policial, a fábula corresponde à história do crime, qual seja a de um sujeito que escolheu sua vítima, cometeu um assassinato e passou a se esconder do detetive temendo a punição que seria recebida caso fosse descoberto. A trama, por sua vez, é construída a partir de uma ordem estabelecida pelo narrador, que pode contar a fábula do fim para o começo ou na ordem que preferir. A história do inquérito corresponde à trama, pois a narração, através da figura do detetive, vai reconstruindo os fatos na ordem que são descobertos, desobedecendo à ordem da fábula.

A outra “espécie” de romance policial existente, segundo Todorov, é o romance negro, pertencente à *série noire*, publicada na França. “O romance negro é um romance que funde as duas histórias [a do crime e a do inquérito] ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (Todorov, 2008, p.98). Com isso, o autor explica que essas duas espécies de romances policiais despertam interesse no leitor: o romance de enigma atrai pela curiosidade e o romance negro, pelo suspense.

Após descrever detalhadamente o romance de enigma e o romance negro, Todorov (2008, p.102) cita uma terceira espécie: o romance de suspense, caracterizado da seguinte maneira:

Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham pois aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: que vai acontecer às personagens principais?



Essas personagens gozavam de imunidade, estamos lembrados, no romance de enigma; aqui elas arriscam constantemente a vida. O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: é antes um ponto de partida, e o interesse principal vem da segunda história, a que se desenrola no presente.

Essa classificação do romance policial feita por Todorov delimita suas principais “espécies”, mas cada autor aplicou a elas revestimentos textuais específicos. Embora sigam esquemas fundamentais de organização narrativa, os romances policiais procuram evitar a repetição e a previsibilidade a fim de que o enigma sobre o crime se mantenha ao longo do enredo. Se um autor utilizar em diferentes obras as mesmas motivações para os criminosos escolherem suas vítimas ou as mesmas pistas deixadas no local do crime, por exemplo, bastará ler algumas páginas de um novo livro para encontrar o culpado pelos assassinatos.

Como já foi dito, Boileau e Narcejac (1991) consideram três elementos indispensáveis à narrativa policial: o criminoso, a vítima e o detetive. O encadeamento desses sujeitos deve causar temor ao leitor, que desconhece a identidade do criminoso e se prende ao texto justamente para descobrir, por meio da investigação realizada pelo detetive, quem é o culpado. Nem todo texto que contenha esses três elementos pode ser considerado como pertencente ao gênero policial, pois “é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração etc.” (Reimão, 1983, p.8).

A importância dada ao detetive e ao criminoso no romance policial é indiscutível, já que sem eles a trama não se desenrola e a ação não acontece. A vítima, por sua vez, também tem um papel importante no enredo, segundo Boileau e Narcejac (1991), porque é o ponto de partida da investigação. Quando há vítima é porque houve um criminoso e quando há um crime, o detetive deve entrar em cena. Nessa encenação,

[...] a vítima vem em primeiro plano. Atrás, permanece um assassino em potencial. E no segundo plano, quase invisível, trabalha obscuramente o detetive. Bem entendido, a vítima só pode ser inocente. Uma personagem que tivesse alguma culpa na consciência seria em geral má vítima. A inocência será tanto mais tocante quanto mais inofensiva for a vítima. E tremeremos tanto mais por ela quanto mais hediondo for o assassino que a ameaça. (Boileau; Narcejac, 1991, p.67-8)

Antes mesmo de iniciarmos a discussão sobre o romance policial místico-religioso, cabe-nos destacar que a vítima tinha pouca importância no romance policial clássico, mas ganhou o *status* de “culpada” em muitos dos romances policiais místico-religiosos. Nesses livros, alguns sujeitos são assassinados somente por terem “provocado” o assassino, ameaçando revelar um segredo protegido por uma sociedade fechada da qual ele faz parte, por exemplo.

Fiorin, em “Sobre a tipologia dos discursos”, discute o que diferencia os textos<sup>3</sup> e trata desse “problema” a partir do embasamento teórico da semiótica discursiva. Partindo do percurso gerativo do sentido, o autor propõe uma distinção de textos segundo a sintaxe e a semântica de cada um dos níveis: fundamental, narrativo e discursivo.

No nível fundamental, é possível diferenciar textos que apresentam as mesmas categorias semânticas, mas que sejam investidos de axiologias opostas. O romance policial clássico e o romance policial místico-religioso, por exemplo, abordam as oposições /ocultação/ vs. /revelação/. No modelo clássico, a revelação tem valor eufórico, já que a identidade do criminoso deve ser revelada para a sociedade. Já no romance policial místico-religioso é a ocultação que tem valor eufórico, já que o segredo protegido por uma sociedade fechada deve ser mantido. Esses dois tipos de texto pertencem ao mesmo gênero, romance policial, mas apresentam diferenças nos investimentos axiológicos das categorias do nível fundamental.

---

3 Nesse texto de Fiorin (1990), os conceitos “texto” e “discurso” foram utilizados como sinônimos.

Para tratar do nível narrativo, Fiorin destaca as transformações realizadas pelos sujeitos do fazer a partir das quatro etapas da sequência narrativa canônica, quais sejam a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. O destaque que cada tipo de texto dá a uma dessas etapas é o que os diferencia. O romance policial clássico se destaca por privilegiar a fase da sanção. Isso significa que a descoberta da identidade do culpado, que corresponde à *performance* do detetive, é uma sanção negativa no percurso do criminoso, que vai ser entregue a um destinador-julgador para que seja punido. Caso o detetive não consiga realizar a *performance* de investigação, sua presença no enredo perde o sentido e o criminoso não recebe a punição merecida. No romance policial místico-religioso, por sua vez, o enredo privilegia a fase da *performance* dos “detetives” (que não recebem esse título, mas desempenham o mesmo papel que o detetive clássico – como será explicado no Capítulo 3. A preocupação central da investigação não é encontrar o culpado pelo crime, mas sim entender os motivos que o levaram a cometer os assassinatos, descobrir o segredo protegido por uma sociedade fechada e impedir sua revelação.

No nível discursivo, tanto o romance policial clássico quanto o romance policial místico-religioso são textos figurativos, que tentam simular o mundo natural, embora as figuras manifestadas em cada um deles recubram temas diferentes. Nos romances policiais clássicos encontram-se as figuras do assassinato, do criminoso, do detetive, da investigação, do cadáver, que recobrem o tema do crime. No romance policial místico-religioso, por sua vez, além das figuras que recobrem o tema do crime, o que faz que esse texto seja considerado um romance policial, há também as figuras que recobrem o tema místico-religioso, como os Cavaleiros Templários, Jesus Cristo, símbolos, enigmas, investigadores, *Opus Dei*, Igreja Católica, maçonaria.

A partir dessa descrição da constituição do gênero policial e dos romances policiais que fizeram muito sucesso após Edgar Allan Poe, notam-se diferentes possibilidades de desenvolvimento da narrativa policial. Os romances policiais místico-religiosos mais vendidos no Brasil, no período de 1980 a 2009, correspondem a uma das possibilidades de desenvolvimento do gênero policial que tem feito muito

sucesso com o público leitor. Acreditamos que o sucesso indiscutível do gênero policial, independentemente de sua “espécie” (romance *noir*, romance de enigma, romance policial místico-religioso), deve-se à sua relação com a natureza humana, já que a resolução de um mistério é um tema envolvente. O suspense em torno da verdade é o que mantém o leitor preso ao texto, que não se satisfaz enquanto não a conhece. A busca da solução de um enigma é o que dá sentido ao texto policial e quando o leitor chega à verdade, sente uma satisfação intelectual imensa.



## 2

# OS ROMANCES POLICIAIS MÍSTICO-RELIGIOSOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL DE 1980 A 2009

Após termos definido o romance policial como gênero discursivo, por meio da delimitação de sua composição e pela análise de seus desdobramentos, faremos agora uma apresentação dos sete romances policiais místico-religiosos estudados. Partindo da teoria semiótica discursiva para recompor a construção do sentido desses textos, iremos analisar tanto a sintaxe dos elementos que constituem o romance policial místico-religioso quanto a semântica dessa organização, responsáveis pelo estabelecimento desse tipo de narrativa policial. A finalidade de tal análise é explicitar os mecanismos implícitos de organização e interpretação dos textos.

A proposta da semiótica discursiva consiste em percorrer, ao buscar o sentido, o nível mais concreto e complexo de organização do texto até chegar ao nível mais simples e abstrato. Esse trajeto é conhecido como percurso gerativo do sentido (PGS) e perpassa três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um deles compreende um componente sintático e um semântico que se relacionam diretamente e que são inseparáveis. Para a análise do romance policial místico-religioso, o nível discursivo é o que ganha mais destaque, pois se constitui por muitas figuras (Cavaleiros Templários, Igreja Católica, inimigos, sociedades secretas, *Opus Dei*, tesouro, segredo etc.) relacionadas ao tema místico-religioso e por algumas figuras que

compõem o tema policial (assassinato, detetive, criminoso, vítima). Foram os elementos desse nível os principais responsáveis pelo estabelecimento do subgênero que aqui chamamos de romance policial místico-religioso.

Os estudos atuais em semiótica discursiva não se prendem mais à descrição de cada um dos patamares do PGS como se fazia inicialmente. É mais produtivo examinar os três níveis durante toda a análise sem que haja uma ordem pré-estabelecida para realizar esse trabalho de apreensão do sentido. Optamos por analisar semioticamente os livros seguindo essa tendência, o que significa que daremos ênfase a alguns elementos de determinado nível, pensando na sua influência para a constituição do subgênero romance policial místico-religioso. Ao mesmo tempo, mostraremos como os elementos de um dos níveis se relacionam a elementos de outros e qual o significado de tal relação. No estudo segmentado das obras, centraremos nossas análises em alguns componentes desse subgênero que julgamos mais pertinentes. Essa também é uma tendência mais atual de análise semiótica, que privilegia pontos específicos dos textos sem se preocupar em tomá-los como suporte para a descrição dos elementos da teoria.

Tendo em vista que o gênero policial se organiza em torno do fazer do detetive (a investigação) e do fazer do criminoso (os assassinatos), mostraremos a constituição da sintaxe e da semântica narrativas, que compõem o romance policial místico-religioso. Faremos uma análise dos percursos e dos programas narrativos realizados pelos sujeitos do fazer, que compreendem as etapas da manipulação, da competência, da *performance* e da sanção. Além disso, diferenciaremos os programas narrativos de uso, mais simples e necessários, dos programas narrativos de base, em que estão os verdadeiros valores a que visam os sujeitos. A descoberta do segredo místico-religioso protegido por uma sociedade fechada, por exemplo, é um programa narrativo de base a ser realizado pelo inimigo desse grupo. O assassinato de sujeitos ligados a essa sociedade, a fim de descobrir pistas que levem ao segredo, é um programa narrativo de uso.

Relacionada ao fazer investigativo e ao fazer criminal, que são o motor do romance policial, está a noção semiótica de “localização

espacial”, com ênfase nos espaços tópicos e utópicos. Esses espaços não correspondem a espaços físicos, mas sim à realização das *performances*, ou seja, é no espaço utópico que o detetive e o criminoso realizam suas ações. O lugar de onde eles partem para se tornarem sujeitos do fazer é chamado de espaço tópico. No romance policial místico-religioso, encontramos uma disposição dos sujeitos que compõem o enredo entre uma sociedade fechada, detentora do segredo místico-religioso, uma sociedade fechada inimiga, cujos membros já podem ter feito parte daquele grupo, e uma sociedade aberta, que não mantém relações com nenhuma das sociedades fechadas e a quem se destina a revelação do segredo. Há um sujeito pertencente à sociedade inimiga que ataca a sociedade fechada para descobrir seus segredos e revelá-los à humanidade, que aqui denominamos “sociedade aberta”. Nas análises, destacaremos a organização dessas sociedades em cada um dos romances policiais místico-religiosos.

O conceito semiótico de “actantes coletivos”, que se manifesta no nível narrativo do PGS, também será levado em conta em nossa análise por estar diretamente relacionado à organização dos percursos narrativos dos sujeitos do fazer. Após descrevermos a divisão dos personagens do romance policial em sociedades abertas e fechadas, mostraremos que o papel dos actantes coletivos é desempenhado por atores que sempre pertencem ao mesmo grupo.

No nível discursivo, nossa análise dará ênfase ao conceito de “ponto de vista” da enunciação. É a partir desse ponto de vista que se podem determinar as funções realizadas pelos sujeitos do fazer detetive e criminoso, ou seja, é a partir do ponto de vista da enunciação que se sabe qual sujeito pode ser considerado culpado e quais são as vítimas. Isso porque o romance policial místico-religioso apresenta mais de um assassinato e mais de um assassino, mas um deles é considerado o herói do enredo enquanto o outro é seu anti-herói, mesmo que os dois tenham cometido crimes. Há duas narrativas que se sobrepõem sendo uma delas consequência da outra: quando, por exemplo, um sujeito mata para tentar descobrir um segredo temos uma primeira narrativa; na segunda, ele é assassinado para que não revele o que descobriu.



Todos os elementos que foram descritos até o momento (estrutura narrativa, localização espacial, actantes coletivos e ponto de vista) relacionam-se a uma oposição, que se encontra no nível fundamental do PGS: /ocultação/*vs.*/revelação/ e que sempre estão presentes no gênero policial. No romance policial clássico, essa oposição se relaciona ao segredo sobre a identidade do criminoso. Como esse segredo deve ser descoberto e revelado pelo detetive, a revelação tem um valor eufórico, enquanto a ocultação tem valor disfórico. No romance policial místico-religioso há mais de um segredo e o valor dessas categorias se dá de duas formas diferentes. O segredo sobre a identidade do criminoso precisa ser descoberto por aqueles que realizam a investigação, portanto, tem valor eufórico, como na narrativa clássica. Contudo, há um segredo místico-religioso, relacionado ao crime, que pertence a uma sociedade fechada e que deve continuar sendo guardado pelos membros desse grupo e pelo sujeito que realizou a investigação e conseguiu ter acesso a ele. Dessa forma, a ocultação desse segredo é que tem valor eufórico e não sua revelação.

Uma vez que o segredo sobre a identidade do criminoso é menos importante do que o segredo místico-religioso sobre uma sociedade fechada – pois o que importa é que o segredo não seja revelado –, o valor eufórico da ocultação predomina na enunciação. O criminoso acaba sendo descoberto durante a investigação sobre o segredo místico-religioso, mas a revelação de sua identidade pode fazer que outros sujeitos também queiram descobrir um segredo tão intrigante. Dessa forma, aquele que realiza a investigação opta por não revelar a identidade do culpado, mesmo porque nem sempre há um destinador-julgador esperando para punir o assassino.

Outro fator que se relaciona ao traço eufórico da ocultação é o fato de o sujeito que realiza a investigação não ser um delegado da sociedade. No romance policial clássico, havia uma única sociedade que aguardava ansiosamente pela resolução do enigma e pela captura do criminoso, tarefas que cabiam ao detetive. No romance policial místico-religioso, a investigação é realizada por sujeitos relacionados à vítima ou à sociedade fechada que detém o segredo. Esses sujeitos, geralmente, são os destinadores-manipuladores do fazer

investigativo, mas apenas a sociedade fechada aguarda a resolução do mistério – uma vez que a vítima já foi assassinada. Dessa forma, a identidade do criminoso só é revelada para a sociedade fechada quando se quer punir o culpado com a morte a fim de garantir que o segredo descoberto por ele não seja revelado.

A estrutura narrativa que se repete nos romances policiais místico-religiosos diz respeito ao programa narrativo (PN) de base que deve ser realizado por uma sociedade fechada: a manutenção do segredo. A proteção dos elementos (livros, documentos, pessoas) que comprovem a existência do segredo é necessária para que se mantenha a estabilidade da sociedade que o detém. Um representante desse grupo, portanto, é modalizado a *dever* agir como qualquer um dos membros agiria, eliminando as ameaças, e faz isso por possuir o *poder-fazer*, a competência para matar sem que seja punido. Isso significa que, embora essa sociedade não seja explicitamente favorável ao assassinato, ele pode ser realizado como forma de punição ao descumprimento de uma regra do grupo.

O PN de base a ser realizado pelo inimigo da sociedade fechada – modalizado pelo *querer-fazer* – é revelar o segredo místico-religioso à sociedade aberta. Para isso, ele pode realizar os rituais de iniciação e passar a fazer parte do grupo para depois traí-lo – como ocorre em *O símbolo perdido* e *O último cabalista de Lisboa* – ou pode realizar outros crimes (matar, roubar, sequestrar) que o levem à descoberta do segredo. O inimigo, porém, nunca consegue realizar o PN de base, porque não possui o *saber* e o *poder-fazer* necessários e entra em conflito com os interesses, valores e PNs da sociedade fechada – que são opostos porque se relacionam à manutenção do segredo – recebendo, sempre, uma sanção negativa.

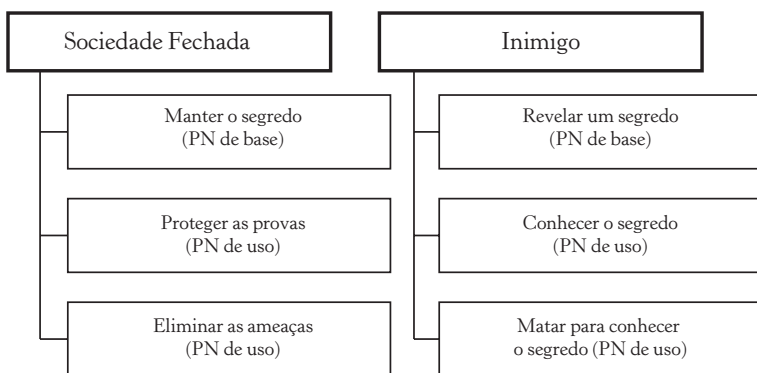
Em relação ao sujeito que realiza a investigação no romance policial místico-religioso – que não é chamado de detetive – seu PN de base é descobrir o segredo que motivou os assassinatos cometidos por um criminoso desconhecido. Como não é um profissional da área, não *deve*, não *pode* e não *sabe* fazer a investigação em busca de um assassino e é modalizado pelo *querer-fazer*. Em alguns casos, é manipulado por um sujeito da sociedade fechada, que o autoriza a realizar

a investigação em busca do criminoso e lhe fornece o *poder-fazer*. Descobrir a identidade do criminoso, portanto, é um PN de uso, que pode ajudá-lo a realizar o PN de base. Esse sujeito nunca revela o segredo descoberto, pois foi manipulado a agir para protegê-lo.

Nos romances policiais tradicionais o programa narrativo de base realizado pelo criminoso está relacionado à conjunção com algum objeto-valor que, muitas vezes, é representado por dinheiro, bens materiais, imóveis etc. Os programas narrativos de uso são constituídos pelo assassinato de sujeitos ligados a esse objeto-valor. O detetive, por sua vez, deve encontrar a identidade do criminoso, pois é esse o PN de base do seu percurso narrativo. Para isso, ele realiza PNs de uso tais como interrogar testemunhas, visitar o local do crime, buscar informações sobre o passado da(s) vítima(s) etc. No romance policial místico-religioso, o percurso narrativo do sujeito que realiza a investigação foi alterado, pois a busca da identidade do criminoso deixou de ser um PN de base e se transformou em um PN de uso, ou seja, é apenas uma forma de se chegar ao segredo.

A figura a seguir esquematiza a organização dos PNs aqui discutida e representa a hierarquia existente entre os PNs de uso e os PNs de base realizados pela sociedade fechada e por um sujeito inimigo.

Figura 2.1 – Hierarquia dos programas narrativos



Fonte: Elaboração própria.

Nos romances policiais místico-religiosos, o objeto-valor com o qual o criminoso quer entrar em conjunção é representado pelo segredo protegido por uma instituição religiosa ou fraternidade. Para adquirir esse conhecimento, ele realiza outros crimes que podem levá-lo ao segredo, como matar, roubar, sequestrar, que são os PNs de uso. O sujeito que quer descobrir e revelar o segredo é geralmente manipulado pelo *querer-fazer*, mas não possui o *poder-fazer*. Por sua vez, aqueles que o punem, algumas vezes com o assassinato, agem manipulados pelo *dever-fazer* em nome da manutenção do segredo. O sujeito que realiza a investigação possui um *saber-fazer* relacionado à decifração de símbolos, enigmas e mistérios que podem levar à identidade do assassino. O detetive do romance policial clássico, por sua vez, possui um *saber-fazer* sobre como encontrar um assassino, que o leva a procurar indícios deixados no local do crime ou no corpo das vítimas, a ouvir o depoimento de testemunhas, a conhecer os hábitos, a família e os amigos da vítima etc.

A organização desses PNs de uso e de base se dá no interior de unidades espaciais, que são explicadas pelo conceito de localização espacial proposto pela semiótica discursiva. Os enunciados de estado ocupam posições estáticas na localização espacial enquanto os enunciados de fazer são interpretados como passagens de um espaço para outro. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.295, grifos do autor),

1. A **localização espacial**, um dos procedimentos da espacialização [...], pode ser definida como a construção, com o auxílio da debreaagem espacial e de um certo número de categorias semânticas, de um sistema de referências que permite situar espacialmente, uns com relação a outros, os diferentes programas narrativos do discurso. A debreaagem instala, no discurso-enunciado, um espaço **alhures** (ou espaço enuncivo) e um espaço **aqui** (espaço enunciativo), que podem manter entre si relações estabelecidas pelos procedimentos de embreaagem.

A localização espacial deve escolher inicialmente um espaço de referência, um espaço zero, a partir do qual os outros espaços serão

dispostos. O espaço de referência é denominado “espaço tópico” e os espaços circundantes são chamados “heterotópicos”. É desse espaço tópico que os sujeitos do fazer partem para realizar suas *performances*. Articulado ao espaço tópico encontra-se o “espaço utópico, lugar em que o fazer do homem triunfa sobre a permanência do ser, lugar das *performances*” e os “espaços **paratópicos**, em que se adquirem as competências” (Greimas; Courtés, 2008, p.296, grifo do autor).

Neste trabalho, utilizamos as nomenclaturas “sociedade fechada” e “sociedade aberta” para situar a localização espacial dos programas narrativos realizados pelos sujeitos do fazer de acordo com as noções de espaço tópico e espaço utópico. O termo “sociedade aberta” faz referência à sociedade em geral da qual todos os indivíduos do enredo fazem parte e à qual o acesso é irrestrito, portanto, não existem segredos nem rituais para entrada ou saída desse grupo. Além da sociedade aberta há vários grupos menores e de acesso restrito chamados de “sociedades fechadas”. É possível transitar da sociedade fechada para a sociedade aberta livremente, mas o caminho inverso exige o cumprimento de regras (rituais) estabelecidas pelo grupo fechado. A sociedade aberta – composta por todos os sujeitos que não são membros de uma sociedade fechada – é o alvo da revelação do segredo. O espaço tópico a partir do qual os sujeitos do fazer decidem sair para realizar as *performances* de criminoso e de detetive é representado, na maioria das vezes, por outra sociedade fechada, inimiga daquela que mantém o segredo. Dessa forma, a sociedade fechada que mantém o segredo representa o espaço utópico, pois é lá que se realizam os enunciados do fazer, ou seja, os crimes e as investigações. No romance policial místico-religioso, a sociedade aberta nunca consegue ter acesso ao segredo protegido pela sociedade fechada, diferentemente do leitor, que passa a conhecê-lo por meio da investigação realizada.

Em virtude da manutenção do segredo por uma sociedade fechada – que em quase todas as obras é representada pela Igreja Católica – consideramos o conceito de “actante coletivo” como o mais adequado para nos referirmos à função desempenhada pelo sujeito que mata em nome do grupo, dotado de um *poder-fazer* coletivo. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.20-1, grifos do autor),

[...] o actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação. [...] Levando-se em conta o papel que ele desempenha ao nível da semântica discursiva, graças ao procedimento da figurativização, diremos que o actante é **individual**, **dual** ou **coletivo**.

A sociedade fechada impõe ao grupo a observação de regras e de padrões de conduta que têm de ser seguidos por todos os membros, os quais devem, portanto, obedecê-los. Ao mesmo tempo, rejeita ou restringe condutas inovadoras (de seus membros ou de sujeitos que tentem fazer parte do grupo), pois estas representam rupturas de costumes e podem, conseqüentemente, desestabilizar a ordem social dessa sociedade fechada. Assim, o sujeito que realiza os assassinatos para manter o segredo é o actante coletivo que representa esse grupo.

Ao contrário do que ocorre nos romances policiais tradicionais, como os de Agatha Christie, Conan Doyle, George Simenon, entre outros, em que o criminoso tinha motivos individuais para agir, nos romances policiais místico-religiosos o criminoso é um representante da sociedade fechada a qual pertence. No romance policial clássico, era o detetive que representava a sociedade, como um todo, e a ele era delegado o papel de salvá-la das ameaças de um criminoso. O criminoso do romance policial místico-religioso se diferencia dos outros membros do grupo por ter sido o primeiro a descobrir a presença de um inimigo e por ter agido rapidamente a fim de proteger os princípios da sociedade fechada a qual pertence. Esse sujeito não é punido quando realiza os assassinatos em nome da manutenção do segredo, pois é modalizado por um *poder-fazer* coletivo. Isso significa que qualquer outro representante desse actante coletivo poderia agir da mesma maneira. O mesmo ocorre com o sujeito inimigo da sociedade fechada, que a invade em busca de um segredo, quando ele também é o actante coletivo de outra sociedade fechada. Isso ocorre, por exemplo, no romance policial místico-religioso *O código Da Vinci*, em que o assassino Silas representa a *Opus Dei* e mata membros do Priorado de Sião para vingar-se da Igreja Católica.

Essa relação entre sociedades abertas e sociedades fechadas e as noções de crime, criminoso, vítima, culpado, verdade e segredo variam nas narrativas conforme o ponto de vista adotado pelo enunciador, ou seja, conforme o ponto de vista da enunciação. No *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtés (2008, p.377, grifo do autor) definem “ponto de vista” da seguinte maneira:

Designa-se, geralmente, pela expressão **ponto de vista** um conjunto de procedimentos utilizados pelo enunciador para fazer variar o foco narrativo, isto é, para diversificar a leitura que o enunciatário fará da narrativa, no seu todo, ou de algumas de suas partes. Esta noção é intuitiva e demasiadamente complexa: esforços teóricos sucessivos tentaram extrair daí articulações definíveis, tais como a colocação em perspectiva e a focalização; um melhor conhecimento da dimensão cognitiva dos discursos narrativos levou-nos, igualmente, a prever a instalação, no interior do discurso, do sujeito cognitivo dito observador.

O observador é o sujeito que determina o ponto de vista da enunciação, que geralmente coincide com o do enunciador. Segundo Fontanille (2007, p.134), o ponto de vista é considerado como uma “modalidade de construção do sentido” e “cada ponto de vista organiza-se em torno de uma instância”.

[...] a coexistência de vários pontos de vista no discurso supõe, ao mesmo tempo, que cada ponto de vista corresponda a um campo posicional específico e que o conjunto desses campos particulares seja compatível, de uma forma ou de outra, no interior do campo global do discurso. (Fontanille, 2007, p.134)

Há dois atos elementares na constituição do campo posicional, responsáveis por ligar as “fontes” e os “alvos”, quais sejam a “visada” e a “apreensão”. A visada é a intensidade que caracteriza a relação do indivíduo com o mundo, é a tensão em direção ao mundo, dada por uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A apreensão, por

outro lado, pertence ao domínio da pertinência, e é a partir dela que o corpo próprio percebe as posições, as distâncias, as dimensões e a quantidade. O “actante de controle” produz um descompasso entre a visada e a apreensão, impedindo esta de recobrir aquela. “O sentido emerge dessa tensão, ele é o princípio mínimo de toda intencionalidade” (Fontanille, 2007, p.135).

Fontanille (2007, p.135) discorre ainda sobre “quatro grandes tipos de estratégias que atuam seja sobre a intensidade da visada, seja sobre a extensão da apreensão, seja sobre ambas”. O ponto de vista do discurso, portanto, pode ser do tipo *eletivo* (ou exclusivo), *acumulativo* (ou exaustivo), *dominante* (ou englobante) e *particular* (ou específico). O quadro a seguir ilustra as relações entre a visada e a apreensão:

#### Quadro 2.1 – Estratégias

	Visada intensa	Visada enfraquecida
Apreensão extensa	<i>Estratégia englobante</i>	<i>Estratégia acumulativa</i>
Apreensão restrita	<i>Estratégia eletiva</i>	<i>Estratégia particularizante</i>

Fonte: Fontanille (2007, p.136).

Quando o ponto de vista da enunciação é *eletivo*, o objeto não é apresentado em sua totalidade, pois a visada se intensifica em apenas um aspecto representativo do todo. No ponto de vista *acumulativo*, a visada é dividida em partes ou aspectos sucessivos e aditivos e não coincide com a apreensão. Quando se conserva uma pretensão globalizante, o ponto de vista é *dominante*. Ao contrário, quando se aceitam os limites que o obstáculo impõe, o ponto de vista é *particular*.

Aplicamos o conceito de ponto de vista do discurso de Fontanille (2007) nos romances policiais místico-religiosos a fim de mostrar que o ponto de vista de cada enunciação é responsável por determinar o culpado pelos crimes, o inimigo da sociedade fechada, o herói etc. A estratégia escolhida pelo enunciador – englobante, acumulativa, eletiva ou particularizante – também foi analisada por caracterizar o romance policial à medida que se relaciona às perspectivas – do investigador, do criminoso ou da vítima – que o enunciador quis privilegiar. Em todas as obras estudadas, o objeto-valor é um segredo



místico-religioso ligado a uma instituição religiosa ou fraternidade, ou seja, a uma sociedade fechada. Na maioria das vezes, o actante posicional fonte, responsável pela enunciação, apresenta o ponto de vista da sociedade fechada detentora do segredo.

Essa análise do ponto de vista da enunciação é importante, pois determina a forma como o romance policial místico-religioso deve ser lido ou, pelo menos, o que o enunciador pretendia transmitir ao leitor. Muitos leitores querem ter acesso, por exemplo, ao livro *O código Da Vinci*, de Dan Brown, porque ele retrata um lado oculto da história da Igreja Católica. Mesmo sabendo que se trata de uma obra de ficção, o leitor suspeita que o enredo tenha se baseado na realidade e tem medo de ter sido enganado durante tanto tempo. É essa inquietação despertada no leitor pelo romance policial místico-religioso que faz dele um *best-seller*. Quanto mais temor existe em relação à veracidade dos fatos narrados, mais se fala sobre determinado livro e mais pessoas querem comprá-lo para entender a história ali contada.

Todos os romances policiais místico-religiosos estudados manifestam uma tentativa de desmoralização da Igreja Católica, com o objetivo de construir uma imagem negativa dessa instituição a fim de destruí-la. A sociedade fechada detentora do segredo místico-religioso é a Igreja Católica e o sujeito que tenta revelar o segredo faz parte de um grupo de inimigos históricos dessa instituição (os judeus, os Templários, os *Illuminati*, a *Opus Dei*). O único romance policial em que a Igreja Católica não é alvo de um inimigo é *O símbolo perdido*, em que a fraternidade maçônica é ameaçada. A religião católica se consolidou há muitos anos a partir de bases sólidas e os sujeitos inimigos, nos romances policiais místico-religiosos, sonham em destruir esses pilares e mostrar que toda a história contada é uma farsa.

Esse ataque à Igreja Católica se manifesta nos romances policiais místico-religiosos na enunciação, no enunciado ou, algumas vezes, tanto na enunciação quanto no enunciado. Quando essa tentativa se manifesta no enunciado, o ataque à sociedade fechada é realizado por um sujeito inimigo dessa instituição, como ocorre em *Os crimes do mosaico*, em que o criminoso pertencia ao grupo dos Cavaleiros Templários. Em *O nome da Rosa*, a desmoralização da Igreja Católica se

manifesta na enunciação, na qual é construída uma imagem negativa dessa instituição. *O código Da Vinci*, *O último cabalista de Lisboa*, *Anjos e demônios* e *O último templário* são exemplos dessa tentativa de destruição da Igreja Católica manifestada, simultaneamente, no enunciado e na enunciação. O único romance policial místico-religioso em que esse ataque à Igreja Católica não aparece, como já foi mencionado, é *O símbolo perdido*, no qual a sociedade fechada alvo de um inimigo é a maçonaria. De qualquer forma, a tentativa de degradação da sociedade maçônica se dá apenas no enunciado.

Um aspecto bastante interessante dessa questão é que o enunciatador dos romances policiais místico-religiosos quase sempre se posiciona do lado de dentro da Igreja Católica e age de forma “natural” a fim de eliminar seus inimigos – exceto em *O último cabalista de Lisboa*, cujo ponto de vista é de um judeu perseguido durante a Inquisição. Embora exista esse sujeito inimigo tentando desmoralizar a Igreja Católica, ela sempre vence a disputa e o inimigo acaba sendo punido com a morte, seja ela acidental ou proposital. Assim, ao mesmo tempo que mostram a conspiração contra essa poderosa instituição, os romances policiais místico-religiosos mostram seu poderio, pois ela impede que um indivíduo consiga destruí-la. Nessa interdição, porém, encontra-se um desmascaramento dessa instituição religiosa, pois a enunciação constrói a ideia de que a Igreja Católica só consegue manter seus segredos porque mata seus inimigos.

Nesta análise, constatamos, com o aporte da teoria semiótica discursiva, que a tentativa de desmoralização da Igreja Católica se manifesta explicitamente na enunciação e/ou no enunciado de narrativas que fazem bastante sucesso com o público leitor tanto no Brasil como em outros países. Isso indica, ao mesmo tempo, que o leitor contemporâneo tem interesse pelo tema e que esse tipo de texto é atraente para o público de *best-sellers*.

## 2.1. O nome da Rosa, de Umberto Eco

A história de *O nome da Rosa* se passa em um mosteiro franciscano situado na Itália medieval no final de novembro de 1327. A ação do livro é dividida propositalmente em sete dias, tal como a criação do mundo por Deus no Gênesis, em cada qual ocorre um assassinato. O espaço tópico ou espaço zero, do qual os sujeitos do fazer investigativo e criminal partem para realizar suas *performances*, é representado por um espaço físico, o mosteiro, onde estão todos os personagens do enredo. Dentro do mosteiro localiza-se o espaço utópico, representado pela biblioteca da abadia, onde são realizados os crimes e a investigação. O mistério que os monges criam em torno da biblioteca da abadia, restringindo seu acesso sem uma justificativa clara, desperta curiosidade nos jovens religiosos, que querem explorá-la para descobrir seus segredos. Todos os sujeitos que entraram na biblioteca sem permissão e leram um dos livros proibidos, de autoria de Aristóteles, morreram envenenados; mesmo que os corpos das vítimas não tenham sido encontrados na biblioteca, esses sujeitos já saíram de lá sem chances de sobreviver.

O fato de toda a história se passar dentro do mosteiro intensifica as relações de desconfiança e temor entre as personagens, que convivem diariamente e que não podem sair do mosteiro após o início da investigação. O trabalho do sujeito que realiza a investigação é facilitado por esse recurso porque o número de suspeitos é limitado e a relação entre eles é criada pelo próprio espaço. Para o criminoso, as dificuldades decorrentes de um assassinato também são diminuídas, já que ele não precisa se deslocar para matar suas vítimas. Nesse romance policial, sobretudo, o criminoso não chega a tocar nem a ver suas vítimas, pois realiza os crimes por envenenamento, sem precisar estar na biblioteca no momento do assassinato.

O bibliotecário cego Jorge de Burgos, o monge mais antigo e idoso do mosteiro, é o representante do actante coletivo Igreja Católica. Jorge é dotado de um *poder-fazer* coletivo relacionado à manutenção de segredos sobre a biblioteca do mosteiro, admirada em todas as abadias da cristandade, e por isso é o sujeito que organiza os crimes

realizados neste romance policial. O programa narrativo de base a ser realizado por Jorge era impedir que os livros da biblioteca fossem descobertos e lidos pelos jovens monges. Jorge de Burgos era o destinatador-julgador dos sujeitos que invadiram o espaço utópico protegido por ele (a biblioteca), já que a tentativa de acesso ao conhecimento era considerada herética. Jorge possuía o *saber-fazer* que lhe possibilitou envenenar as páginas do livro proibido, de autoria de Aristóteles, condenado pela Igreja Católica por incitar a prática do riso, que se tornara o objeto-valor de alguns jovens monges. Na época, tinha-se o costume de lambe as pontas dos dedos para virar as folhas e os sujeitos que leram o livro proibido, manipulados por um *querer-fazer*, praticaram uma transgressão e foram punidos com a morte porque eram portadores de valores negados pelo actante coletivo Igreja Católica – que não permitia a leitura dessa obra.

Após a primeira morte, Frei Guilherme William de Baskerville foi manipulado pelo abade Abbone, responsável pelo mosteiro, a *dever* encontrar o culpado. No contrato fiduciário estabelecido entre eles, Guilherme foi avisado de que só deveria revelar a verdade se ela não prejudicasse a reputação do mosteiro. Guilherme possuía o *saber-fazer*, pois era dotado de grande inteligência e perspicácia. A princípio, descobrir a identidade do criminoso é o programa narrativo de base a ser realizado por ele. Com a continuidade dos assassinatos e os avanços da investigação, o abade Abbone percebeu que as mortes eram punições de práticas heréticas, cometidas por um dos membros da Igreja, cuja identidade ele também não conhecia. Com isso, o abade atribuiu a culpa pelos crimes a Remigio de Varagine, um dos monges considerado herege, e o apresentou aos habitantes do mosteiro em um júri popular, dando o caso por encerrado e expulsando Guilherme do mosteiro.

Nesse momento fica nítida a posição da Igreja Católica de querer acobertar crimes cometidos por um de seus integrantes a fim de manter sua moralidade e boa reputação. Além disso, tal proteção demonstra certa cumplicidade do abade Abbone com o assassino, cuja identidade ainda era desconhecida, ainda que se soubesse que ele pertencia ao grupo. Embora vários monges, jovens e velhos, morassem

no mosteiro e estivessem em busca dos ensinamentos religiosos, havia uma pequena sociedade fechada, composta pelos religiosos mais antigos e tradicionais que selecionavam os membros de seu grupo. Os segredos da biblioteca, por exemplo, só eram conhecidos por essa sociedade restrita. O abade Abbone, mesmo sendo um habitante do mosteiro, não sabia por que a biblioteca era restrita a alguns religiosos e não conhecia seu conteúdo. Mesmo assim, ele obedecia à ordem dada pelo bibliotecário e não permitia que nenhum monge tivesse acesso aos livros proibidos.

Guilherme de Baskerville não fazia parte do grupo de religiosos que detinha o segredo e, por isso, pode ser visto como representante da sociedade aberta, composta por todos que não são membros da sociedade fechada. A fim de defender a verdade, Guilherme recusou-se a romper o contrato fiduciário inicialmente estabelecido com o abade – de que deveria encontrar o culpado – e continuou realizando as buscas sem o consentimento e a ciência de seu destinador-manipulador. A partir desse momento, portanto, Guilherme passou a ser seu próprio destinador-manipulador e investiu na continuação das buscas manipulado pelo *querer-fazer*, já que a descoberta do criminoso tornou-se uma questão pessoal. Seu programa narrativo de base passou a ser descobrir o segredo protegido pelo assassino; a descoberta de sua identidade, portanto, tornou-se um programa narrativo de uso, que podia ajudá-lo a conhecer a causa dos crimes e o segredo.

Após provocar a morte de seis monges, considerados transgressores das imposições feitas pela Igreja Católica, e perceber que sua identidade tinha sido descoberta pelo abade Abbone, Jorge matou-o temendo que ele apoiasse Guilherme. A partir desse crime, Guilherme pôde confirmar sua suspeita de que o bibliotecário era o culpado. Jorge sentia-se o delegado de um contrato fiduciário estabelecido com o simulacro de Deus, com quem ele comprometera-se a não permitir o acesso dos monges aos livros proibidos. O criminoso parecia sentir-se mais como um herói do que como o culpado, uma vez que tinha argumentos para justificar seus atos:

[Guilherme, sobre o abade Abbone] Por que o mataste?

[Jorge] Hoje quando me mandou chamar disse que graças a ti descobrira tudo. Não sabia ainda o que eu tentava proteger, nunca chegou a entender exatamente quais eram os tesouros, e os fins da biblioteca. Pediu-me para explicar-lhe o que não sabia. Queria que o *finis Africae* fosse aberto. O grupo dos italianos pedira-lhe para pôr um fim naquele que eles chamam o mistério alimentado por mim e por meus predecessores. Estão agitados pela cupidez de coisas novas...

[Guilherme] E tu deves ter-lhe prometido que virias aqui e porias fim à tua vida como puseste fim à dos outros, de modo que a honra da abadia fosse salva e ninguém soubesse de nada. Depois lhe indicaste o caminho para chegar, mais tarde, para averiguar. Ao invés disso, tu o esperavas, para matá-lo. (Eco, 2010, p.536)

Logo após esse diálogo, Jorge mastigou as páginas envenenadas do livro de Aristóteles e pôs fogo na biblioteca a fim de continuar mantendo o segredo. Ele também pretendia matar Guilherme de Bas-kerville e seu discípulo Adso de Melk, que havia testemunhado a conversa. Guilherme e Adso conseguiram se salvar, mas perderam todas as provas de que existia um conhecimento restrito aos monges mais antigos daquela abadia, entrando em disjunção com o objeto-valor, os livros, que lhes daria o *saber* para revelar a verdade à humanidade.

O percurso realizado pelo criminoso Jorge de Burgos só foi conhecido pelo leitor após a conclusão da investigação realizada por Guilherme. Jorge acreditava que o livro de Aristóteles

[...] teria justificado a ideia de que a língua dos simples é portadora de alguma sabedoria. Era preciso impedir isso, foi o que fiz. Tu [Guilherme] dizes que eu sou o diabo: não é verdade. Eu fui a mão de Deus. [...] Há limites além dos quais não é permitido ir. Deus quis que em certos papéis fosse escrito: *hic sunt leones*. (Eco, 2010, p.551)

Nesse romance policial, o ponto de vista da enunciação é dado a partir do actante posicional Adso de Melk, que é também o narrador. A história é contada por meio de um manuscrito feito por ele, muitos

anos depois do ocorrido, que foi encontrado por outro sujeito e reproduzido tal qual o original.

Adso conta aos oitenta anos aquilo que viu aos dezoito. Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto e ouvido como Adso jovem. (Eco, 1985, p.31)

Adso não conseguia apreender os fatos de maneira completa, porque Guilherme não lhe contava tudo o que estava descobrindo. Além disso, por ser muito jovem, não tinha acesso a todos os locais do mosteiro e era constantemente vigiado pelo abade Abbone. Ao se referir à escolha do jovem Adso como narrador desse romance policial, Umberto Eco afirma que sua intenção era justamente essa: “Fazer compreender tudo através das palavras de alguém que não compreende nada” (Eco, 1985, p.32).

Dessa forma, a enunciação adota uma estratégia *eletiva*, já que a *visada*, que corresponde ao eixo da intensidade, à paixão, do actante posicional fonte – representado por Adso de Melk – é forte, pois quanto mais o mestre Guilherme de Baskerville se aproxima do segredo da biblioteca e da identidade do criminoso, mais o abade Abbone tenta afastá-lo temendo que ele descubra a culpa da Igreja pela morte dos jovens. Com isso, Guilherme de Baskerville foi manipulado por um *querer*, que consistia em descobrir a identidade do criminoso e o segredo protegido por ele. Adso de Melk, por sua vez, admirava a atuação de Guilherme e acreditava em sua competência para resolver o enigma, por isso queria, cada vez mais, entender os fatos. Nessa relação entre o que eles não sabiam, mas queriam descobrir, a intensidade da busca aumentou gradativamente e foi proporcional à apreensão de Adso de Melk, o actante posicional fonte. Por outro lado, analisando o eixo da extensidade, que se relaciona à cognição, ao *saber*, a apreensão se enfraqueceu conforme o criminoso percebeu a atuação competente de Guilherme de Baskerville e, temendo ser descoberto, foi eliminando todos aqueles que podiam

fazer que sua identidade fosse revelada, como o abade Abbone, que foi a última vítima de Jorge. Com isso, a apreensão dos fatos por Adso foi ainda mais reduzida porque dependia da conclusão da investigação de Guilherme, que não lhe contava o que estava descobrindo.

Essa narrativa apresenta uma enunciação dentro de outra enunciação, como é explicado nas primeiras páginas do livro. O autor afirma ter encontrado, em 16 de agosto de 1968, um livro escrito pelo abade Vallet, intitulado *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*. Esse livro não tinha indicações históricas precisas, mas “assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV, encontrado por sua vez no mosteiro de Melk pelo grande erudito seiscentista, a quem tanto se deve pela história da ordem beneditina” (Eco, 2010, p.41). O manuscrito fora escrito por Adso de Melk em latim e traduzido para o francês por Vallet (com exceção de algumas expressões que o autor manteve na língua de origem), o que causou uma textualização<sup>1</sup> no discurso original, ou seja, Vallet criou um novo texto ao ler e reconstruir o discurso de Adso.

Por meio desse processo de reapropriação do manuscrito, constrói-se um jogo de enunciações na obra. O manuscrito de Adso de Melk constitui um sujeito da enunciação que dá voz a um narrador (o próprio Adso) que conta sua história instaurando no discurso uma embreagem enunciativa (eu, aqui, agora). Quando esse manuscrito foi reproduzido por Vallet, outro sujeito da enunciação foi constituído para dizer o que “Adson” disse. No livro francês, Adson continua a ser o narrador, portanto, um ator da enunciação que conta uma história. Finalmente, no livro de Umberto Eco, um novo sujeito da enunciação se organizou para contar os fatos, apropriando-se da narrativa contada por Adson por meio do relato de Vallet. O sujeito da enunciação do discurso de *O nome da Rosa* deu voz a um sujeito narrador, agora Adso de Melk, para contar uma sequência narrativa. O interessante nesse jogo de vozes é que a voz dada a Adso de Melk é

---

1 O conceito de “textualização”, para a semiótica discursiva, consiste em uma representação semântica do discurso, por meio de um texto que não se prende aos modos de manifestação semiótica anteriores.



mediada pela voz de Vallet, porque o sujeito da enunciação simulado por Umberto Eco não leu exatamente o manuscrito feito pelo próprio Adso, mas sim uma reprodução de seu discurso feita por Vallet.

O enunciador desse romance policial, que não se confunde com o narrador, demonstra cuidado e precaução ao relatar os assassinatos cometidos por um membro da Igreja Católica. De maneira muito sutil, o enunciador condena a atitude da Igreja de proibir a circulação de um livro e de envenenar suas folhas para restringir o acesso ao conhecimento, já que a enunciação é uma espécie de denúncia de práticas executadas pela Inquisição. Além disso, a história só foi contada muito tempo depois, a partir de um manuscrito, pois o enunciador parece temer a punição que receberia da Igreja se tivesse denunciado os fatos naquela época.

A escolha feita pelo enunciador de *O nome da Rosa* de colocar a Igreja Católica como a criminosa vai ao encontro da tentativa de desmoralização dessa instituição, o que caracteriza o romance policial místico-religioso. Nesse romance policial, essa desmoralização se dá apenas na enunciação. A justificativa para os assassinatos como punição de práticas heréticas reflete uma postura autoritária e egoísta dos membros dessa instituição, que se veem no direito de matar aqueles que não cumprirem suas normas. O assassino Jorge de Burgos declara explicitamente essa postura ao dizer que foi “a mão de Deus” e que “há limites além dos quais não é possível ir”, ou seja, Jorge de Burgos sentia-se obrigado a mediar o acesso dos outros religiosos ao conhecimento e o assassinato fazia parte desse dever.

Para piorar a imagem da Igreja Católica retratada nesse romance policial, o enunciador dá destaque ao pedido feito pelo abade Abbone a Guilherme de Baskerville, responsável pela investigação, para que não revelasse a verdade descoberta, caso ela pudesse comprometer a reputação do mosteiro:

“Aconteceu uma coisa nesta abadia, que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir. Frequentemente, de fato, é indispensável provar a culpa de homens que deveriam sobressair

por sua santidade, mas de modo a poder eliminar a causa do mal sem que o culpado seja relegado ao desprezo público. Se um pastor falha, deve ser isolado dos outros pastores, mas aí se as ovelhas começam a desconfiar dos pastores.” [...]

[...] “Agrada-me pensar que vós tendes condenado apenas quando...”

“...os acusados eram culpados de atos criminosos, de venefício, de corrupção de jovens inocentes e de outras coisas nefandas que minha boca não ousa pronunciar...”

“que tendes condenado apenas quando”, continuou o Abade sem levar em conta a interrupção, “a presença do demônio era tão evidente aos olhos de todos que não seria possível proceder de modo diferente, sem que a indulgência fosse mais escandalosa do que o próprio crime.” (Eco, 2010, p.71)

Ao mesmo tempo que tenta alertar Guilherme de Baskerville sobre como deve realizar a investigação, o abade Abbone aponta as forças diabólicas como possíveis causas para os crimes. Algum tempo depois, o abade pediu a Guilherme que interrompesse a investigação, por perceber que o assassino pertencia ao grupo de religiosos, e condenou um monge como culpado. Guilherme de Baskerville não aceitou a resolução do crime daquela forma e desobedeceu ao pedido, que se transformou em uma ameaça, ou seja, uma tentativa de assassinato cometida por Jorge de Burgos contra Guilherme de Baskerville e seu auxiliar Adso de Melk, que haviam se tornado testemunhas das punições realizadas pelo bibliotecário. É como se os dois também “mercesssem” a morte, como os outros religiosos envenenados, por não terem entendido o recado dado pelo abade e por terem afrontado a Igreja Católica.

Em virtude da subjetividade da narração – realizada em primeira pessoa – não é possível saber se o primeiro jovem que teve acesso ao livro proibido, Adelmo de Otranto, tinha ou não intenção de revelar esse segredo aos outros habitantes do mosteiro. Com sua morte, porém, os outros monges passaram a querer descobrir por que ele havia morrido, o que ele havia descoberto e quem era o culpado pelos

crimes. Esses sujeitos também tiveram acesso ao livro proibido, foram envenenados e morreram em consequência de terem descoberto o segredo.

Uma das diferenças desse romance policial místico-religioso em relação ao modelo proposto ao gênero é a ruptura do contrato fiduciário estabelecido entre o sujeito que realiza a investigação e seu destinador-manipulador, e a tentativa de instauração de um novo contrato fiduciário decorrente dessa ruptura que, no entanto, não foi aceito pelo sujeito da investigação, pois ia de encontro aos seus valores e princípios. Quando foi manipulado a iniciar as buscas pelo culpado, Guilherme de Baskerville não pensava em desistir dessa missão a partir dos possíveis resultados. Essa é uma característica dos detetives dos romances policiais tradicionais, que não abandonam a investigação mesmo que estejam correndo risco de morte. Guilherme de Baskerville é um dos poucos sujeitos que realiza a investigação nos romances policiais místico-religiosos com um método próprio, característica importante dos detetives tradicionais.

Outra diferença entre *O nome da Rosa* e os romances policiais tradicionais é a falsa acusação de que um dos personagens do enredo era o criminoso, mesmo não sendo ele o verdadeiro culpado. O mais estranho dessa situação é que a acusação não foi feita pelo sujeito que realizava a investigação, mas por seu destinador-manipulador. Quando o abade Abbone percebeu que Guilherme estava próximo de descobrir que o culpado era um membro da Igreja, sentiu-se ameaçado e, temendo que a reputação do mosteiro fosse denegrada, decidiu atribuir a autoria dos assassinatos a Remigio de Varagine. Sob ameaça de tortura, Remigio – que tinha um comportamento considerado estranho – foi obrigado a assumir a culpa pelos crimes e condenado em júri popular. Após a confissão, o abade expulsou Guilherme do mosteiro dizendo que o caso estava resolvido.

Nesse momento, podemos notar um elemento do nível discursivo – o tema místico-religioso – interferindo na estrutura narrativa do gênero policial – segundo a qual é o sujeito que realiza a investigação que deve indicar a identidade do criminoso. No gênero policial, o detetive existe para realizar uma busca, reunir provas e apontar o

culpado pelos crimes. Caso ele não possa desempenhar uma das etapas do percurso narrativo sua função no enredo perderá o sentido. Guilherme de Baskerville, por exemplo, declarou-se frustrado ao final do romance, pois não conseguiu realizar a sanção do criminoso. Embora tenha descoberto a identidade do assassino, não pôde fazer nada com essa informação, mesmo porque o abade Abbone, seu destinator-manipulador, também havia sido assassinado.

Essa falsa justiça, por mais incomum que seja ao gênero policial, acaba tornando-se mais um elemento enigmático no contexto da história. Pela narração de Adso de Melk, o leitor sabe que a confissão de Remigio de Varagine é falsa – mesmo ainda não sabendo quem é o assassino – e, por isso, Guilherme de Baskerville insiste em continuar a investigação, mesmo sem o consentimento do abade. Ao final da narrativa, quando o verdadeiro assassino foi encontrado por Guilherme de Baskerville e explicou sua motivação para os crimes, o leitor entendeu que a acusação feita a Remigio de Varagine fazia parte do plano do criminoso para manter sua identidade em segredo. Mais uma vez, o enunciador demonstra uma postura hipócrita e dissimulada de membros da Igreja Católica, que fingiram ter descoberto o culpado pelos assassinatos a fim de não se comprometer.

O desfecho de *O nome da Rosa* é a característica que marca com mais veemência uma ruptura com as regras do gênero policial. Ao invés de o bem vencer o mal, de a razão prevalecer sobre a emoção, de a lei e a ordem serem reestabelecidas – como ocorria nos romances policiais tradicionais – a história terminou com uma tragédia: um incêndio que destruiu uma das maiores bibliotecas do mundo cristão, incluindo uma obra única de Aristóteles que se supunha perdida. Além disso, o sujeito que realizou a investigação concluiu seu trabalho de forma lamentável, pois não conseguiu capturar o criminoso e, ao contrário, foi surpreendido por ele aguardando-o na biblioteca para matá-lo, pois já sabia que havia sido descoberto. Como a identidade do assassino fora apontada por um dos monges, que decidiu quem era o culpado, a resolução do enigma não teve serventia alguma ao enredo.

Essa restrição do conhecimento e do acesso à ciência, tão evidente nesse romance policial por ter causado a morte de sete monges,

também aparece em *Anjos e demônios*, de Dan Brown. Isso implica a preferência dos líderes religiosos em manter os crentes ignorantes dos avanços científicos para que não percam a fé na religião. Na obra de Umberto Eco o importante era proibir o riso e por isso o assassino quis impedir que as pessoas lessem a obra de Aristóteles, que o permitia e não o atrelava ao demônio, como pregava a religião. Para ter certeza de que os religiosos não teriam acesso ao conhecimento, Jorge de Burgos optou por destruir toda a biblioteca da abadia. Na obra de Dan Brown, por sua vez, o assassino queria manter em segredo os avanços científicos sobre uma substância denominada “antimatéria” para que estes não desmoronassem a teoria da criação do universo por Deus, proposta pela Igreja Católica. Nos dois casos, são membros da Igreja Católica que proíbem o acesso ao conhecimento e que se sentem no direito de matar outras pessoas para levar seus ideais adiante.

Como já foi dito, o romance policial místico-religioso de Umberto Eco foi o primeiro, entre os livros estudados, a abrir as portas de um mosteiro medieval e mostrar o esforço de um grupo extremamente conversador para manter seus princípios e valores. Foi também o primeiro romance policial místico-religioso em que um membro da Igreja Católica, um abade, foi assassinado. Em outros livros, membros da Igreja são responsáveis pelos assassinatos, mas poucos morrem. A história de Umberto Eco foi narrada por um jovem monge que se surpreendeu ao descobrir que membros da Igreja Católica eram capazes de matar aqueles que não respeitassem suas normas e que transgredissem a ordem estabelecida por ela. O enunciador posiciona-se do lado de dentro do mosteiro e quer surpreender seu enunciatário apresentando-lhe os bastidores da religião católica, o funcionamento dessa religião e a forma natural usada pelos inquisidores para lidar com os hereges, fazendo do castigo algo merecido e previsto, coerente às práticas religiosas da Inquisição.

Após *O nome da Rosa* ter ocupado as listas dos livros mais vendidos em diferentes jornais e revistas no ano de 1984, Umberto Eco publicou *Pós-escrito a O nome da Rosa* (Eco, 1985). Nessa obra, ele conta que seu romance foi elaborado a partir de muita pesquisa histórica. A preocupação do autor com a veracidade e a verossimilhança

dos fatos apresentados resultou em uma mescla de um romance histórico (como o próprio autor afirma) com um romance policial que está sendo classificado como místico-religioso. É importante ressaltar também que Umberto Eco é um autor extremamente culto, conhecido mundialmente, além de ser professor de semiótica e de linguística, o que fez que elaborasse um romance policial muito rico em simbologias e com preocupações estéticas tão visíveis que o distinguem dos outros *best-sellers*. Sendo assim, Umberto Eco sabe que muitos de seus leitores, principalmente os menos cultos, não entenderam sua obra, mas não vê nisso um problema e acredita, ao contrário, que *O nome da Rosa* tenha feito tanto sucesso – foi traduzido para mais de quarenta idiomas e vendeu milhões de exemplares – justamente pelos enigmas que o leitor, assim como o narrador Adso de Melk, não conseguiu decifrar. Sobre esses leitores, Eco (1985, p.32) afirmou que “identificaram-se com a inocência do narrador, e sentiram-se justificados mesmo quando não compreendiam tudo”.

Sabemos do preconceito existente pela crítica literária e por muitos estudiosos frente a *best-sellers*, mas não podemos negar que se esses livros são tão bem aceitos pelos leitores é porque possuem elementos que conquistam o público e nosso intuito foi justamente descobrir que tipos de textos os leitores contemporâneos apreciam. *O nome da Rosa*, portanto, é um dos exemplares mais perfeitos para o subgênero que estamos apresentando aqui, o romance policial místico-religioso, não apenas por sua composição narrativa, mas também pelo sucesso e pela repercussão que essa obra gerou, contribuindo para que outros autores se inspirassem em Umberto Eco para escrever seus romances policiais místico-religiosos.

## **2.2. O último cabalista de Lisboa, de Richard Zimler**

O romance policial *O último cabalista de Lisboa* aborda uma oposição de valores ideológicos entre membros de duas religiões: o cristianismo e o judaísmo. A história se passa na cidade de Lisboa

no ano de 1506. A ideologia dominante na sociedade abordada é a da Igreja Católica – que tem como aliado o rei de Portugal – cujo objetivo é extinguir o judaísmo de Lisboa. Para que isso ocorresse, os religiosos obrigaram os judeus a tornarem-se cristãos novos; caso contrário, deveriam sair da cidade. Vários assassinatos foram realizados pela Inquisição com o propósito de fazer o cristianismo prevalecer sobre o judaísmo. Os inquisidores – que, para os judeus, eram criminosos – são isentos de punição porque estavam cumprindo as regras socialmente estabelecidas nessa sociedade. Para evitar a morte ou a expulsão da cidade, alguns judeus se declaravam “cristãos-novos”, mas mantinham a prática do judaísmo em segredo.

O judeu Diego Gonçalves foi um dos que se tornou “cristão-novo” aliando-se à Igreja Católica e ao rei de Portugal, manipulado pelo *querer*, a fim de denunciar os judeus que não tivessem abandonado sua religião. Por meio de um contrato fiduciário estabelecido com os inquisidores, Diego Gonçalves tornou-se representante do actante coletivo Igreja Católica. Dotado de um *saber-fazer* essencial à realização de sua *performance*, qual seja, o conhecimento sobre a identidade dos judeus, Diego Gonçalves queria revelar a existência de um secreto grupo cabalístico liderado pelo mestre Abraão Zarco. O judeu Abraão era um homem influente em seu grupo e lutava pela manutenção do judaísmo em Lisboa, agindo contra as imposições feitas pelo rei de Portugal e mantendo uma biblioteca judaica no porão de sua casa, conhecida apenas pelos cabalistas.

Para realizar seu programa narrativo de base, que consistia na revelação do segredo sobre a existência do grupo cabalístico, Diego Gonçalves passou a fazer parte do grupo cabalístico e foi aceito, por Abraão Zarco e pelos outros membros, nessa sociedade fechada. Ele também queria roubar os livros judaicos editados por Abraão a fim de contrabandear-los e, para isso, denunciou vários judeus à Inquisição, causando um grande tumulto em Lisboa. Aproveitando-se da confusão, Diego invadiu a casa de Abraão Zarco, matou-o, juntamente com uma moça que fugia da perseguição dos cristãos, e roubou os livros do porão, pois, contraditoriamente, fazia parte de uma rede de contrabando de manuscritos hebraicos. Diego Gonçalves possuía o

*poder-fazer*, pois a Igreja Católica também teria matado Abraão Zarco se tivesse descoberto que ele praticava o judaísmo; por isso, acreditava que estava apenas antecipando a morte do mestre cabalista.

Berequias Zarco, sobrinho de Abraão Zarco, pertencia ao grupo cabalístico liderado por seu tio e, portanto, era representante desse outro actante coletivo, formado pelos judeus que se recusavam a tornar-se cristãos-novos. Berequias realizou a investigação em busca do assassino, manipulado pelo *querer*, com o objetivo de se vingar do homem que havia tirado a vida de seu tio e, conseqüentemente, desmantelado sua família. Respeitando a vontade da vítima, o programa narrativo de base a ser realizado por Berequias era impedir os judeus de abandonar sua religião a mando da Igreja Católica, ou seja, forçá-los a desobedecer à ordem imposta pelo rei e continuar morando em Lisboa. Para isso, Berequias precisava conservar o segredo sobre o grupo cabalístico e sobre os livros judaicos elaborados pelo tio. Descobrindo quem era o assassino, Berequias saberia quem havia roubado os livros e poderia impedir esse sujeito de revelar o segredo à Igreja. Ele possuía o *saber-fazer*, pois conhecia muito bem os amigos e os hábitos de Abraão, que poderiam levar à identidade do assassino.

A investigação de Berequias Zarco em busca do assassino foi realizada com o auxílio de seu amigo Farid, também judeu, que conhecia muito bem a família de Abraão Zarco e os judeus mais influentes da cidade, que mantinham suas práticas religiosas em segredo. A relação existente entre Berequias e Farid era de cumplicidade e companheirismo, de forma que ambos compartilhavam todas as informações descobertas, não havendo disputa para ver qual deles chegaria primeiro à resolução do crime. Ao contrário do que ocorria no romance policial místico-religioso *O nome da Rosa*, em que Adso de Melk não tinha a mesma competência que Guilherme de Baskerville para encontrar o assassino, Berequias e Farid detinham os mesmos conhecimentos e habilidades necessários à resolução do enigma. A motivação de Berequias estava ligada ao respeito e à admiração que tinha pelo tio; a de Farid, à amizade que possuía com Berequias e toda a família de Abraão.



Esse trabalho de investigação realizado por uma dupla não é comum nos romances policiais clássicos, em que há sempre um único sujeito, extraordinário, responsável pelo desvendamento do mistério e seus auxiliares servem apenas para lhe fornecer informações e enaltecer sua capacidade e inteligência. Outra diferença entre esse romance policial e o modelo clássico é a relação parental do sujeito que realiza a investigação, Berequias Zarco, com a vítima, seu tio Abraão. Como será explicado no próximo capítulo, os detetives dos romances policiais tradicionais não tinham qualquer relação com a vítima ou com sua família e, também por isso, agiam como profissionais do ramo, sem correr o risco de serem influenciados por questões emocionais e afetivas.

Quando Berequias Zarco concluiu a investigação e descobriu que Diego Gonçalves era o assassino de seu tio, foi encontrar-se com ele para entender os motivos do crime, explicados por Diego de maneira irônica:

[Diego] – Então, onde estava... Sim, em Sevilha. Foi lá, certamente; um acidente. Seu tio avistou-me, muito volátil, ele era, em toda sua paixão e energia. Quando se é assim, criam-se muitos acidentes; ele estava lá para livrar Simão da Inquisição. Em minha casa, entrou esbarrando em meus servos, no momento em que carregava o pagamento de seu resgate em lápis-lazúli. Na ocasião, o assistente legal do bispo e eu estávamos discutindo meu... meu salário, por delatar Simão e os outros. Naturalmente, virei-me de costas para seu tio no mesmo instante, deixei a sala sem dizer uma palavra, mas ele tinha uma boa memória de Torá. [...]

[Berequias] – O que você contou, sobre Simão e os outros, à Inquisição?

[Diego] – Vocês são tão ingênuos. – Ele range os dentes e cerra os punhos. – Quando a Igreja o envolve, o aperta, você faz o que for mandado. Qualquer coisa!

[Berequias] [...] – Antes de se barbear, semana passada, o tio reconheceu-o como o informante que tinha visto em Sevilha. No hospital, a discussão que tiveram... os gestos convulsionados de meu mestre...

Por isso você relutara tão desesperadamente em tirar a barba e não gostou quando o visitamos.

[Diego] [...] – Conheci bem seu tio, ele encontraria uma maneira de fazer de minha vida um inferno, até quando disse a ele que os tinha informado sobre Reza e seus parentes, que, se ele não desistisse, eu o faria novamente, mas ele se recusou a ouvir. Achei que isso poderia convencê-lo, fui tolo ao pensar que seu tio se comportaria como um pai normal. E, se ele algum dia contasse a dona Meneses que eu a estava chantageando, que eu sabia que ela é judia, minha vida não valeria o preço de um nabo! Seu mero juramento sobre a Torá a respeito da manutenção de nosso segredo teria poupado sua vida; mesmo assim ele se recusou. (Zimler, 2007, p.353-6)

A partir desse diálogo, nota-se que o criminoso Diego Gonçalves resolveu assassinar Abraão Zarco após o mestre da cabala ter descoberto que Diego era um denunciante dos judeus e recebia um salário da Igreja por isso. O assassino também temia que Abraão Zarco o denunciasse à dona Meneses, com quem ele mantinha relações comerciais, e que se unisse aos outros judeus para atormentá-lo. Após ouvir a explicação de Diego, Berequias Zarco utilizou seu *saber-fazer* para preparar uma emboscada e matar o assassino de seu tio, movido pela paixão da *vingança*. Os demais membros do grupo cabalístico liderado por Abraão Zarco foram mortos por membros da Igreja Católica, mas teriam apoiado Berequias em nome da manutenção do segredo.

Nesse romance policial, muitos assassinatos ocorreram em praça pública, nas ruas da cidade, nas casas dos judeus e em vários outros locais, mas os dois crimes principais (de Abraão Zarco e de uma moça) foram realizados no porão da casa de Abraão Zarco. A investigação em busca da identidade do assassino, realizada por Berequias Zarco, também foi feita, principalmente, no local do crime, pois era lá que a vítima guardava os livros judaicos, que haviam sido roubados pelo assassino. O porão da casa de Abraão Zarco, portanto, representa o espaço utópico nessa narrativa, em que são realizadas as *performances* da investigação e do crime.

Esse romance policial diferencia-se dos outros pelas características do criminoso Diego Gonçalves, que estabelece dois contratos fiduciários com pessoas diferentes, sendo que o cumprimento de um deles determina o descumprimento do outro. O contrato fiduciário que Diego cumpriu foi aquele estabelecido com a Igreja Católica e com o rei de Portugal, a partir do qual ele assassinou Abraão Zarco. O contrato fiduciário que ele rompeu havia sido estabelecido com o grupo cabalístico liderado por Abraão Zarco, comprometendo-se a contribuir para a manutenção da religião judaica na cidade de Lisboa. Entre os judeus, Diego Gonçalves já era considerado um traidor por ter se aliado à Igreja Católica e contribuído para os assassinatos de muitos deles; com o grupo cabalístico de Abraão Zarco, a traição foi ainda mais grave, pois foi o próprio Diego quem matou um dos judeus mais importantes da cidade.

Abraão Zarco, por sua vez, havia estabelecido o mesmo contrato fiduciário que Diego Gonçalves com a Igreja Católica, comprometendo-se a se tornar um cristão novo. No entanto, optou por cumprir o contrato fiduciário estabelecido com os judeus, de que não abandonaria o judaísmo e manteria suas atividades em sigilo. Desse contrato, também estabelecido com o jovem Berequias Zarco, resultou o assassinato de Diego Gonçalves por Berequias, que além de querer vingar-se do assassino de seu tio, queria continuar mantendo sua identidade judaica em segredo.

A história contada em *O último cabalista de Lisboa* foi escrita por Berequias Zarco e encontrada pelo autor, Richard Zimler, em uma casa cedida pelo advogado Abraham Vital em Istambul, em 1990. O advogado havia ganhado essa casa de um de seus clientes, Ayaz Lugo, que falecera em 1988. Abraham Vital e Ayaz Lugo eram descendentes de judeus que fugiram das perseguições católicas na Espanha e em Portugal entre os séculos XV e XVIII, chamados de sefarditas. Seus antepassados haviam se abrigado em Istambul (na época, Constantinopla) no ano de 1492. Quando Zimler mudou-se para essa casa, foi necessário fazer uma reforma e, durante as obras, os operários descobriram um esconderijo secreto, fechado com madeira e cimento, onde havia uma arca cilíndrica usada, geralmente, para guardar a Torá (os

primeiros cinco livros do Velho Testamento). Nessa arca não havia a Torá, mas uma coleção de nove manuscritos encadernados em couro. Os documentos estavam assinados por Berequias Zarco e datados de 1507 a 1530 d.C. no calendário cristão. Apenas três desses manuscritos contavam a história da família de Berequias Zarco e os outros consistiam em tratados sobre a cabala. Esse recurso utilizado pelo enunciador de *O último cabalista de Lisboa* cria um efeito de sentido de veracidade aos fatos narrados, que foram escritos, segundo o autor, por um judeu perseguido durante a Inquisição, Berequias Zarco. Tal distanciamento também isenta Richard Zimler da responsabilidade pelas denúncias e comentários depreciativos em relação à Igreja Católica, que a enunciação faz constantemente.

O uso de um manuscrito antigo para revelar uma história ocorrida em um passado distante também aparece em *O nome da Rosa*. A narrativa de *O último cabalista de Lisboa* se constitui por um jogo de enunciações, um pouco menos complexo que a narrativa de Umberto Eco. Em primeiro plano, há o enunciador do manuscrito de Berequias Zarco; em segundo, o enunciador que se apropria do manuscrito para contar a história do livro. Nos dois planos, o narrador é Berequias Zarco.

Além da instauração de uma enunciação em outra, *O último cabalista de Lisboa* se assemelha ao romance policial *O nome da Rosa* pelo fato de o manuscrito ter sido traduzido (do hebraico para o português de Portugal). Dessa forma, o autor de *O último cabalista de Lisboa* textualizou o manuscrito de Berequias Zarco, eliminando trechos que considerou “cansativos” para o leitor ou que julgou impertinentes à sua proposta por depreciarem os cristãos-velhos e invocarem os judeus e cristãos-novos a fugir da Europa. Uma das principais marcas de textualização é o título da obra, “O último cabalista de Lisboa”, já que o manuscrito de Berequias não havia sido intitulado. Outro traço que aproxima esses dois romances policiais é a inserção de elementos do romance histórico no romance policial – que também se relaciona à apropriação dos manuscritos contendo uma história considerada verdadeira.

O enunciador de *O último cabalista de Lisboa* instaura uma debreagem enunciativa ao romance policial, sendo o “eu” representado

pelo narrador Berequias Zarco, o “aqui”, pela cidade de Lisboa, e o “agora”, pelo ano cristão de 1507. Berequias começou a escrever sua história em 1507, quando seu tio foi assassinado, mas só conseguiu retomar o manuscrito e concluí-lo vinte e três anos depois, em 1530. A narração de *O último cabalista de Lisboa*, portanto, possui uma focalização interna centrada em Berequias Zarco, que escreveu seu manuscrito após fugir da cidade com sua família. Dessa forma, a enunciação apresenta o ponto de vista da investigação e o percurso realizado pelo assassino só é mostrado ao leitor após a conclusão das buscas. A estratégia adotada pelo ponto de vista da enunciação é *englobante*: tanto a intensidade quanto a extensidade são fortes. A visada, que se relaciona ao eixo da intensidade, à paixão, é forte em virtude do relacionamento parental de Berequias (actante posicional fonte) com a vítima e se intensifica após ele ter descoberto a identidade do criminoso e sua motivação para cometer os crimes a ponto de assassinar o culpado pela morte de seu tio. Ao mesmo tempo, a apreensão, no eixo da extensidade, vai aumentando à medida que Berequias reúne pistas sobre o assassinato de seu tio e chega à identidade do criminoso.

Vemos nesse romance policial, assim como em *O nome da Rosa*, a tentativa de desmoralização da Igreja Católica, manifestada na enunciação, por meio da revelação dos crimes que essa instituição cometeu, durante a Inquisição, contra aqueles que não eram cristãos. Como já foi dito, esse é o único romance policial místico-religioso em que o enunciador não apresenta o ponto de vista da Igreja Católica, porém, utiliza outros recursos para mostrar os princípios dessa instituição. O personagem Diego Gonçalves, por exemplo, é um judeu que foi “contratado” pela Igreja – como ele mesmo afirma – para delatar os judeus à Inquisição. O trecho em que Diego afirma “Quando a Igreja o envolve, o aperta, você faz o que for mandado. Qualquer coisa!” constrói uma imagem negativa dessa instituição, que obriga as pessoas a agirem a seu favor. Dessa forma, a tentativa de desmoralização da Igreja Católica também se manifesta no enunciado. Na enunciação, a imposição da Igreja Católica se manifesta nos assassinatos cometidos pelos inquisidores, nos salários pagos aos delatores, na ordem concedida pelo rei obrigando os judeus a se tornarem cristãos

novos. Assim, a Igreja Católica foi construída pelo enunciadador como uma instituição corrupta, porque pagava salários para receber denúncias, oportunista, por ter aproveitado a presença dos judeus em Lisboa para convertê-los, e autoritária, porque impunha a religião cristã aos habitantes da cidade.

Em meio a tantos crimes cometidos por cristãos contra judeus, o enunciadador desse romance policial põe no centro do enredo um assassinato cometido por um judeu contra outro judeu, mostrando o quanto a Igreja Católica havia conseguido manipular os habitantes de Lisboa. Somente nos dois romances policiais místico-religiosos analisados até o momento, *O nome da Rosa* e *O último cabalista de Lisboa*, as histórias foram contadas muito tempo depois da ocorrência dos fatos, a partir de manuscritos elaborados na época por personagens que viveram a realidade ali descrita. Dessa forma, a enunciação constrói a ideia de desnudamento de uma realidade que não podia ter sido feito anteriormente, o que também desperta curiosidade no leitor e faz que o livro obtenha sucesso de vendas.

O interessante de *O último cabalista de Lisboa* é que o narrador Berequias Zarco, que também é o protagonista da história, sabia que o fato de praticar o judaísmo na cidade de Lisboa era considerado um crime pela Igreja Católica, mas, mesmo assim, sua família insistia em afrontar a imposição feita pelo rei e continuava realizando os rituais judaicos em segredo. Isso mostra o valor que a religião tem para seus adeptos, que é maior do que o risco de perder a própria vida. Além de explorar a questão das disputas religiosas, a enunciação construída nesse romance policial mostra o quanto a Igreja Católica foi capaz, naquela época, de manipular a sociedade para que suas regras e sua ordem fossem instituídas. O rei de Portugal, que era cristão, contribuiu para essa hegemonia do cristianismo, fazendo que as questões políticas se baseassem nos princípios religiosos. Esse aspecto também exhibe a força da religião na manipulação das pessoas, que se considera uma justiceira no julgamento de seus atos.

Nesse romance policial místico-religioso, a oposição que se manifesta no nível fundamental do percurso gerativo do sentido é /ocultação/*vs.*/revelação/. Os segredos em jogo no enredo dizem respeito

à identidade do assassino de Abraão Zarco e à existência do grupo cabalístico liderado por ele. A revelação do responsável pela morte de Abraão, assim como ocorre em qualquer outro romance policial, tem valor eufórico. Essa informação pode ajudar o sujeito que realiza a investigação a impedir o criminoso de revelar o outro segredo, sobre a existência do grupo cabalístico, cuja revelação tem valor disfórico. Como acontece em todos os romances policiais místico-religiosos estudados, o segredo protegido pela sociedade fechada – que diz respeito ao grupo cabalístico de Abraão Zarco – não é revelado à sociedade aberta e somente o leitor pode conhecê-lo.

Todas as semelhanças desse romance policial com a obra *O nome da Rosa* indicam uma tentativa de apropriação do modelo proposto por Umberto Eco, uma vez que sua obra fez muito sucesso no mundo todo e ocupou a lista dos livros mais vendidos no Brasil em 1984. A primeira edição de *O último cabalista de Lisboa* veio a público em 1990 e se transformou em um *best-seller* nesse mesmo ano. Embora Richard Zimler tenha inovado ao tratar da história dos judeus que foram perseguidos na Europa durante a Inquisição, a estrutura narrativa utilizada por esse autor é muito semelhante à de Umberto Eco. Tal semelhança é importante para esta análise, pois demonstra a instauração de um modelo de romance policial, o místico-religioso, e comprova nossa tese acerca da criação de um subgênero do romance policial.

### 2.3. O código Da Vinci, de Dan Brown

Em *O código Da Vinci*, a Igreja Católica detém um importante segredo, escondido da humanidade há milênios, sobre a verdadeira história de Jesus Cristo e Maria Madalena. A organização religiosa *Opus Dei*, após romper suas relações com a Igreja Católica e deixar de ser uma prelazia do Vaticano, decidiu roubar as provas que contavam a história de Jesus Cristo e revelar ao mundo o segredo ali contido, a fim de se vingar da Igreja. Para isso, procurou o grupo religioso Priorado de Sião, que detinha os documentos conhecidos como Santo Graal.

Membros da família do grão-mestre do Priorado de Sião, Jacques Saunière, haviam sido assassinados pela Igreja Católica como forma de ameaça aos outros membros do grupo, que deveriam continuar mantendo os documentos do Santo Graal em segredo. O jovem Silas foi convencido pela *Opus Dei* sobre a importância de se vingar da Igreja Católica e se comprometeu a matar e a roubar para descobrir o segredo, obedecendo às ordens de um mestre, cuja identidade ele não conhecia. Silas sabia onde encontrar os quatro guardiões do Priorado de Sião e onde estavam os objetos a serem roubados, pois seu mestre havia lhe dado o *saber-fazer* necessário. Silas procurou os guardiões separadamente para tentar descobrir a verdade, mas eles não a revelaram nem sob tortura. Assim, Silas assassinou os quatro guardiões do Priorado de Sião, sendo Jacques Saunière o último.

O assassinato de Jacques Saunière, o principal do enredo, foi realizado no Museu do Louvre, onde a vítima trabalhava como curador. Antes de morrer, Jacques Saunière escreveu no chão uma mensagem criptografada para sua neta, Sophie Neveu, na qual dava as indicações para que ela encontrasse o Santo Graal e pedia que ela procurasse Robert Langdon. Saunière queria que Sophie conhecesse a descendência merovíngia de sua família e pudesse se proteger das ameaças da Igreja, mantendo o segredo. É importante destacar aqui que Jacques Saunière não pretendia romper o contrato fiduciário estabelecido com a Igreja Católica e só contou a verdade à Sophie para que ela pudesse continuar mantendo o segredo protegido havia anos pelo Priorado de Sião. Além disso, a forma como as pistas foram elaboradas não permitia que outras pessoas que não tivessem os mesmos conhecimentos que a criptógrafa Sophie Neveu e o professor Robert Langdon – que a auxiliou na investigação – descobrissem o segredo.

Robert Langdon era um renomado professor de simbologia da Universidade de Harvard que conhecia as histórias de várias sociedades secretas por ser um grande estudioso. Ele havia escrito vários livros sobre a vida de Jesus Cristo e o Santo Graal e foi manipulado a *dever* realizar a investigação, pois a vítima havia escrito seu nome no chão do Museu do Louvre antes de morrer, fazendo que o policial Bezu Fache atribuísse a ele a autoria do assassinato. Jacques Saunière



tinha recebido uma resenha do próximo livro de Robert Langdon de seu editor, sem que o autor soubesse, e queria encontrá-lo a fim de impedir a publicação, que poderia revelar alguns dos segredos que o Priorado de São protegia. Em virtude de seus conhecimentos técnicos, Robert Langdon já possuía o *saber-fazer* necessário e foi manipulado a *querer* realizar a investigação também para entender o que Jacques Saunière queria ter dito a ele.

O percurso narrativo realizado por Robert Langdon e Sophie Neveu, os sujeitos que realizam a investigação, tem como programa narrativo de base a descoberta do segredo protegido pela vítima Jacques Saunière, morto por não poder revelar esse segredo. Sophie Neveu foi automanipulada a *querer* descobrir qual era a história protegida pelo avô e a *dever-fazer* a investigação, já que Saunière havia lhe deixado um recado pedindo que encontrasse Robert Langdon, que ela ainda não conhecia. Sophie possuía o *saber-fazer* necessário à investigação, pois desde criança decifrava códigos e símbolos e, naquela ocasião, trabalhava como criptógrafa da polícia francesa. O policial Bezu Fache, encarregado da investigação em busca do assassino, havia restringido a Sophie o *poder-fazer* aquelas buscas, que fora atribuído a ele. Sophie transgrediu as ordens de Fache e iniciou a investigação com o auxílio de Robert Langdon. Encontrar a identidade do criminoso, portanto, é um programa narrativo de uso que podia ajudá-los a livrar Langdon da acusação de assassinato e a entender as causas do crime. Impedir o criminoso de descobrir o segredo também é um programa narrativo de uso, pois, mesmo antes de conhecê-lo, o casal sabia de sua importância e queria respeitar a vontade da vítima de mantê-lo. Assim, o programa narrativo de base a ser realizado pela dupla era a manutenção do segredo.

Ao longo da investigação, Robert Langdon e Sophie Neveu foram surpreendidos pelas revelações do lorde Leigh Teabing, amigo de Jacques Saunière, que até então os estava ajudando a encontrar o Santo Graal. Teabing era um historiador fascinado pelo Santo Graal e havia traçado um plano para encontrar o tesouro, que incluía o assassinato dos membros do Priorado de São. Teabing contou a Sophie e Langdon quais haviam sido os motivos para o assassinato de Saunière (Brown, 2004a, p.428-9).

– Descobri uma verdade terrível – disse Teabing, suspirando. – Descobri por que os documentos Sangreal jamais foram revelados ao mundo. Descobri que o Priorado havia decidido jamais revelar a verdade, afinal de contas. Foi por isso que o milênio passou sem nenhuma revelação, por isso nada aconteceu ao entrarmos no final dos tempos.

Langdon inspirou, preparando-se para protestar.

– O Priorado – continuou Teabing – recebeu a missão sagrada de revelar a verdade. Revelar os documentos Sangreal quando chegasse o Fim dos Tempos. Durante séculos, homens como Da Vinci, Botticelli e Newton arriscaram tudo para proteger os documentos e cumprirem essa missão. E agora, no último momento da verdade, Jacques Saunière mudou de ideia. O homem que recebeu a honra de ter a maior responsabilidade da história faltou com sua palavra. Resolveu que não era o momento certo. – Teabing voltou-se para Sophie. – Ele traiu o Graal. Traiu o Priorado. E traiu a memória de todas as gerações que haviam trabalhado para tornar esse momento possível. [...]

– Seu avô [à Sophie] vendeu-se à Igreja. É evidente que o pressionaram para manter a verdade oculta.

Sophie negou com um gesto de cabeça.

– A Igreja não exercia qualquer influência sobre o meu avô!

Teabing riu com frieza.

– Minha cara, a Igreja tem dois mil anos de experiência em pressionar os que ameaçam revelar suas mentiras. Desde a época de Constantino, a Igreja vem conseguindo esconder a verdade sobre Maria Madalena e Jesus. Não deveríamos nos surpreender se agora, uma vez mais, eles encontraram uma forma de manter o mundo mergulhado nas trevas da ignorância. A Igreja pode não empregar mais os cruzados para assassinar os infiéis, mas nem por isso sua influência deixa de ser persuasiva. Menos insidiosa. – Parou, como que para fazer suspense antes do próximo assunto. – Srta. Neveu, já faz algum tempo que seu avô vem querendo lhe contar a verdade sobre sua família.

A fala do lorde Leigh Teabing se assemelha, em alguns aspectos, ao discurso proferido pelo assassino Diego Gonçalves no romance policial místico-religioso *O último cabalista de Lisboa*, já analisado. O lorde tenta convencer a jovem Sophie Neveu de que a Igreja havia sido capaz de manipular seu avô, inclusive com dinheiro (“Seu avô vendeu-se...”), a não revelar o segredo protegido pelo Priorado de Sião. Por meio de exemplos de casos ocorridos no passado, como na época de Constantino, Leigh Teabing afirma que a Igreja Católica havia matado Jacques Saunière temendo que ele revelasse seu segredo. Como vai ser descoberto pelo leitor mais tarde, Jacques Saunière havia realmente sido pressionado pela Igreja para manter o segredo, mas seu assassinato fora cometido pela *Opus Dei*, a mando do próprio Leigh Teabing, e não pela Igreja.

Leigh Teabing também queria que o casal ajudasse-o a revelar o segredo que o Priorado de Sião mantinha sobre a Igreja Católica a fim de desmascará-la. Teabing entregou o críptex com a pedra-chave a Robert Langdon para que ele encontrasse o Santo Graal e, assim, descobrisse a verdade sobre a família de Sophie Neveu: “O Graal encontrou todos nós, e agora está pedindo a verdade para ser revelada. Precisamos trabalhar juntos.” (Brown, 2004a, p.432). O casal, porém, não aceitou a ajuda de Teabing, pois era contra a revelação do segredo que Saunière havia protegido durante tanto tempo.

Nesse romance policial místico-religioso, o cumprimento do contrato fiduciário estabelecido entre a Igreja Católica e o Priorado de Sião é levado à risca, mesmo após a morte de todos os membros do Priorado. A tortura realizada pelo assassino Silas, representante da *Opus Dei*, para que os quatro grão-mestres revelassem onde estava guardado o Santo Graal não foi suficiente para a ruptura do contrato fiduciário. Assim como no romance policial místico-religioso *O último cabalista de Lisboa*, em que Berequias Zarco era sobrinho da vítima, Sophie Neveu tem uma relação parental com a vítima, seu avô Jacques Saunière. Tanto Berequias quanto Sophie trabalhavam pela manutenção do contrato fiduciário que causou a morte das vítimas, ou seja, queriam encontrar o assassino para impedir que ele revelasse o segredo descoberto.

Cabe destacar também que Robert Langdon e Sophie Neveu trabalhavam em dupla compartilhando as informações, como Berequias Zarco e Farid de *O último cabalista de Lisboa*. Os conhecimentos de Sophie Neveu sobre as histórias de seu avô e de sua família aliado ao que Langdon sabia sobre simbologia e sociedades secretas foram imprescindíveis para o entendimento do enigma deixado por Saunière. Ao longo da investigação, Sophie e Langdon ficaram muito amigos e passaram por diversas situações em que precisavam se ajudar. Dessa forma, surgiu um envolvimento amoroso entre eles, que só se concretizou ao final da história.

A intriga amorosa é condenada por muitos autores de romances policiais por atrapalhar a investigação lógica e racional. Van Dine, por exemplo, autor das vinte regras para escritura do romance policial – já referidas no primeiro capítulo – afirma que “o verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. Introduzir-lhe amor seria, com efeito, perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual” (Massi, 2010, p.32). No caso de *O código Da Vinci*, porém, a relação entre Sophie Neveu e Robert Langdon não foi um empecilho para que o casal desvendasse os enigmas elaborados pela vítima.

A enunciação de *O código Da Vinci* é construída por meio de uma debreagem enunciativa, em que se instauram um *ele*, um *lá* e um *então*. O enunciado se divide em várias narrativas, apresentadas de forma simultânea e paralela ao longo dos capítulos. São elas: 1) a ação do criminoso Silas em busca do segredo protegido pelo Priorado de Sião; 2) a ação do bispo Aringarosa, que controlava o contato da *Opus Dei* com o Vaticano e dirigia a ação de Silas; 3) a investigação de Robert Langdon e Sophie Neveu em busca da decifração dos códigos deixados por Jacques Saunière; 4) a perseguição da polícia em busca de Robert Langdon, controlada pela *Opus Dei*, pois o policial responsável, Bezu Fache, também pertencia a essa organização.

Nas narrativas que descrevem a ação do criminoso Silas (1), a ação do bispo Aringarosa (2) e a ação da polícia (4), a organização *Opus Dei* considera a Igreja Católica uma criminosa por esconder a verdade da humanidade durante muito tempo. Leigh Teabing é o “mestre” da *Opus Dei* que controla a ação de várias personagens, incluindo Silas,

o bispo e o policial, fazendo que o mistério do enredo gire em torno de sua identidade. Esses personagens lutam pela revelação do segredo e são os criminosos do enredo, pois estão atacando uma sociedade fechada, a Igreja Católica, para descobrir seus segredos e revelá-los à sociedade aberta.

Como citamos no início deste capítulo, a estrutura narrativa do romance policial místico-religioso pode colocar em conflito duas sociedades fechadas inimigas ou uma sociedade fechada e apenas um inimigo, que pertence à sociedade aberta. Nesse romance policial, temos um exemplo de duas sociedades fechadas entrando em conflito, a Igreja Católica e a *Opus Dei*, sendo que uma delas preza pela manutenção do segredo e a outra por sua revelação. Fato interessante é que a *Opus Dei* era uma aliada da Igreja Católica e só tornou-se sua inimiga após ter sido desligada do Vaticano acusada de lavagem cerebral, coerção e uma prática religiosa conhecida como “mortificação corporal”. Quando foi instaurado o desligamento, a *Opus Dei* recebeu 20 mil dólares, pois o Vaticano possuía uma antiga dívida com esse grupo. Com esse dinheiro, o bispo Aringarosa organizou a vingança, auxiliado pelo lorde Leigh Teabing.

Há ainda uma terceira sociedade fechada nesse romance policial, o Priorado de Sião, que contribuiu para a manutenção do segredo e cujos princípios foram defendidos por Sophie Neveu, neta do grão-mestre, e Robert Langdon, acusado do assassinato. Todos os integrantes do Priorado de Sião já haviam sido assassinados e Sophie e Langdon, embora não fizessem parte do grupo, agiam a favor dele em respeito à função desempenhada pelo avô de Sophie. O Priorado de Sião também havia sido aliado da Igreja Católica, por isso possuía os documentos do Santo Graal. Quando se desligaram dessa instituição, foram ameaçados e obrigados a manter os segredos que conheciam. Os pais de Sophie Neveu haviam sido assassinados pela Igreja quando Jacques Saunière demonstrou interesse em revelar a verdade.

Essas três sociedades fechadas que aparecem em *O código Da Vinci* representam, portanto, três actantes coletivos: a Igreja Católica, o Priorado de Sião e a *Opus Dei*. Silas, o assassino, é representante do actante coletivo *Opus Dei* e mata para descobrir o segredo. No final

da história, Silas é assassinado, seu mandante é preso e o actante coletivo *Opus Dei* se enfraquece e não consegue revelar o segredo. Jacques Saunière, a vítima, é representante do actante coletivo Priorado de Sião e, assim como os outros guardiões, foi assassinado por se recusar a revelar o local onde estava guardado o Santo Graal. Embora a Igreja Católica esteja envolvida com a história e seja o mote de toda a vingança organizada pela *Opus Dei*, seus membros agem de forma silenciosa, sendo que não há um representante desse actante coletivo que se manifeste de forma incisiva na narrativa.

A partir dessa organização dos personagens em sociedades, o enunciador desse romance policial retrata uma tentativa de desmoralização da Igreja Católica, que é constantemente ameaçada por seus inimigos. Nesse romance policial místico-religioso, portanto, a imagem negativa dessa instituição se manifesta tanto na enunciação quanto no enunciado. Em virtude da ação da *Opus Dei*, a culpa da Igreja pelo assassinato de Jacques Saunière fica pressuposta durante todo o enredo e é explicitada na fala de Leigh Teabing, destacada anteriormente. Só ao final desse romance policial, a verdadeira identidade do assassino (*Opus Dei*) é revelada, mas a culpa da Igreja Católica na manipulação do criminoso fica subentendida, já que essa instituição cortou suas relações com a *Opus Dei* causando toda a desordem. Assim, a narrativa desse romance policial místico-religioso demonstra uma visão conspiratória da história na qual os inimigos da Igreja Católica tentam destruí-la com a revelação de um dos seus maiores segredos: a verdadeira história de Jesus Cristo e Maria Madalena. Se revelado, tal segredo poderia desestruturar a própria história do catolicismo, propagada há milênios pelos membros dessa instituição.

Outro aspecto abordado nesse romance policial que contribui para a desmoralização da Igreja Católica é a manipulação realizada por essa instituição para calar aqueles que pretendiam revelar seus segredos. Os pais de Sophie Neveu, por exemplo, haviam sido assassinados por membros da Igreja a fim de que o Priorado de Sião continuasse mantendo o Santo Graal em segredo. A esposa de Jacques Saunière e seu neto viviam escondidos em uma cidade distante de Paris; temendo

uma represália da Igreja, apenas Saunière sabia que eles estavam vivos. Embora a Igreja Católica, nesse romance policial, não seja a verdadeira culpada pelo crime central, há relatos de outros assassinatos cometidos por ela que causaram toda a confusão em torno da morte de Jacques Saunière.

No enunciado, há ainda uma acusação de corrupção cometida pela Igreja Católica quando lorde Leigh Teabing diz à Sophie Neveu que seu avô havia se vendido à Igreja. Embora essa seja apenas a acusação de um inimigo dessa instituição, sabe-se que Jacques Saunière havia sido chantageado de outra forma, que não por dinheiro. No romance policial místico-religioso *O último cabalista de Lisboa*, analisado anteriormente, a enunciação também cria uma imagem da Igreja Católica como corrupta, quando o assassino Diego Gonçalves afirma que recebia um salário da Igreja para delatar os judeus à Inquisição. Dessa forma, nota-se que esses dois romances policiais místico-religiosos constroem, na enunciação e no enunciado, uma imagem negativa dessa poderosa instituição.

Por fim, analisando o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, vemos que esse romance policial místico-religioso – assim como toda narrativa policial – organiza-se em torno da oposição /ocultação/*vs.*/revelação/. No romance policial clássico essas categorias se relacionam ao segredo sobre a identidade do criminoso, sendo que sua revelação tem valor eufórico, ou seja, o segredo (sobre a identidade do criminoso) deve ser revelado para que a existência do detetive, encarregado dessa descoberta, faça sentido ao enredo e para que o criminoso seja punido. Em *O código Da Vinci*, essas duas categorias se relacionam a dois segredos: um sobre a identidade do criminoso e o outro sobre a verdadeira história de Jesus Cristo e Maria Madalena. Os dois segredos estão intimamente relacionados, já que o assassino trabalha para a organização religiosa *Opus Dei*, inimiga da Igreja Católica, e ataca a sociedade fechada Priorado de Sião, detentora dos documentos que revelavam a verdade. Nesse romance policial, assim como em outros de nosso *corpus* de pesquisa, a ocultação do segredo místico-religioso tem valor eufórico, enquanto a revelação tem valor disfórico.

A história criada por Dan Brown em *O código Da Vinci* coloca a Igreja Católica no centro de uma narrativa em que um de seus maiores inimigos tem a chance de desmoralizá-la tentando revelar um segredo protegido desde o início de sua existência. Por mais que se trate de uma obra de ficção, o livro mobilizou muitas pessoas em busca da verdadeira história de Jesus Cristo e Maria Madalena, dos segredos ocultos nas obras de Leonardo Da Vinci, da história da *Opus Dei* etc., fazendo que as constantes discussões sobre esse romance policial aumentassem ainda mais sua venda e que outros livros fossem publicados na tentativa de explicá-lo. Além disso, parte do público leitor de *O código Da Vinci* incomodou-se com as supostas acusações feitas por Dan Brown à Igreja Católica. Essa é uma questão bastante interessante dessa obra que se relaciona à tentativa de desmoralização da Igreja Católica que os romances policiais místico-religiosos retratam. A enunciação construída nesses romances policiais místico-religiosos deixa clara a existência de uma conspiração contra a Igreja Católica, porém, as histórias ali narradas foram construídas por seus autores e são, portanto, histórias fictícias, o que torna estranha a atitude dos leitores que se revoltaram contra a obra de Dan Brown.

O filme resultante do livro e lançado com o mesmo nome em 2006 contribuiu ainda mais para o sucesso desse romance policial. O enredo de *O código Da Vinci* já apresentava uma organização cinematográfica, em ritmo acelerado, pois o livro é dividido em muitos capítulos e cada um deles aborda uma narrativa – a de Silas, a do bispo Aringarosa, a de Robert Langdon e Sophie Neveu e a da polícia em busca de Robert Langdon – sendo que as histórias se fundem ao final. A forma como essas narrativas se encadeiam engana e surpreende o leitor em vários momentos, fazendo-o acreditar, por exemplo, que foi a Igreja Católica quem matou Jacques Saunière – sendo que o assassino era um dos membros do Priorado de Sião – ou que Leigh Teabing estava ajudando Robert Langdon e Sophie Neveu.

Enfim, o público leitor de romances policiais místico-religiosos como esse pode ter sido composto por diferentes tipos de leitores: os fãs de romances policiais, os que gostam de temas místico-religiosos e um novo público, que aprecia exclusivamente esse tipo de texto



em que os dois aspectos são mesclados. Essa diversidade de públicos leitores demonstra os vários motivos de tanto sucesso do romance policial místico-religioso.

## 2.4. Os crimes do mosaico, de Giulio Leoni

A história narrada em *Os crimes do mosaico* se passa na cidade de Florença, no ano de 1300. O grupo religioso Terceiro Céu representa a sociedade fechada detentora do grande segredo do enredo: uma nova terra rica em ouro, chamada de “nova Babilônia”. Esse local havia sido descoberto pela Igreja Católica e os mapas que garantiam seu acesso estavam sendo guardados pelo Terceiro Céu, já que o segredo deveria ser mantido até que eles conseguissem explorar todas as riquezas da nova Babilônia. Entre os membros do grupo Terceiro Céu, encontram-se as vítimas de um criminoso estrangeiro, Veniero Marin. Ele chegou à cidade fingindo estar interessado na instalação de um *Studium*, que estava sendo organizada pelo Terceiro Céu. Na realidade, Veniero pertencia à outra sociedade fechada, os Cavaleiros Templários, e seu objetivo era roubar os segredos do grupo. O Terceiro Céu era um grupo ligado à Igreja Católica e os Templários, por sua vez, eram inimigos históricos da Igreja.

O criminoso Veniero Marin, representante do actante coletivo Cavaleiros Templários, estava encarregado de roubar os mapas que indicavam as rotas dos mares e dos ventos, de posse do grupo Terceiro Céu. A dançarina e prostituta Antília se dispôs a ajudar Veniero na realização da *performance* criminosa em troca de parte do ouro que ele iria conquistar. Para conseguir roubar os mapas, Veniero passou a fazer parte do grupo Terceiro Céu e participava de seus encontros fingindo ser um grande intelectual.

O poeta Dante Alighieri é o sujeito responsável pela busca da identidade do criminoso. Quando os crimes ocorreram, ele havia acabado de ser nomeado prior da cidade de Florença e estava esboçando o maior tratado de criminologia de todos os tempos, *A Divina Comédia*. Dante foi manipulado a *dever* realizar a investigação para

punir o culpado e a *poder* buscar o criminoso, já que tinha o aval para isso. Dante nunca havia realizado uma investigação em busca da identidade de um criminoso e, portanto, não tinha um método a seguir. Sendo assim, passou a frequentar as reuniões do grupo Terceiro Céu, já que as vítimas faziam parte dele. Como sua presença tinha um caráter investigativo e temporário, os membros do grupo não compartilhavam seus conhecimentos e segredos. Dante sabia, entretanto, que o assassino visava algo que o Terceiro Céu protegia.

Após reunir elementos que levavam à identidade do criminoso, Dante Alighieri descobriu que o estrangeiro Veniero Marin – o único que não pertencia originalmente ao grupo – era o culpado pelos assassinatos e que a dançarina Antília, também desconhecida, era sua cúmplice. Veniero havia se aproveitado da beleza e da dança sedutora de Antília para conseguir um espaço nas reuniões do grupo. Admirado com a descoberta realizada pelo poeta, o assassino quis entender como ele havia o encontrado:

[Veniero] “Como foi que suspeitou de mim?”, perguntou o veneziano, depois de uma longa pausa. [...]

O poeta apenas virou a cabeça apontando para o manto que jazia abandonado aos pés do andaime. “Imagino que seja seu. Pertence à Ordem dos Templários. [...] Não foi por isso. Nem pelo punhal que perdeu em São Judas. [...] Mas eu fui cego, até que hoje à noite minha mente se iluminou, na taberna do Terceiro Céu, quando o senhor comparou as correntezas marinhas com os ventos impetuosos e disse que aquilo que está embaixo é como o que está no alto. [...] Mas não foi só por isso que os meus passos chegaram até aqui. Eles foram guiados pela sua alma. Eu disse que a forma do crime é modelada sobre o intelecto do seu autor. Pense em seus companheiros, no Terceiro Céu. [...] Todos teriam sido capazes de matar pelas suas paixões”. [...] (Leoni, 2006, p.358-60)

Após explicar como havia descoberto que Veniero Marin era o culpado, Dante Alighieri interrogou-o a fim de entender qual seria a

recompensa do criminoso após ter assassinado o mosaicista Ambrogio Giotto e o boticário Teofilo Sprovieri.

[Veniero] “Ambrogio era realmente um mestre. Tinha-lhe sido suficiente uma olhada no arquivo secreto da comenda de São Paulo, em Roma, para compreender tudo. Aquilo que no templo havia demandado anos de pesquisas. Queria que todos soubessem. Ofereci-lhe todo o ouro, para calá-lo. Era louco.” Debaixo das roupas retirou repentinamente uma curta espada e apontou-a contra o peito do poeta. [...] De repente o poeta sentiu-se perdido.

“[...] Mas por que Teofilo?” [...], perguntou Dante.

“Conhecia o segredo dos metais. Das pedras. E suspeitava algo em relação à origem de Antília. Havia visto o cobre puro das minas de sua pátria. Sabia que aquele cobre não existe nas terras conhecidas. Tentei comprá-lo também com um frasco de *chandu*.” [...] (Leoni, 2006, p.361-2)

A argumentação do criminoso Veniero Marin indica que o assassinato dos membros do Terceiro Céu era a única maneira de assegurar que o segredo poderia ser roubado antes que fosse divulgado à sociedade. Veniero havia invadido a sociedade fechada Terceiro Céu e realizado sua *performance* a fim de conquistar seu objeto-valor (o conhecimento sobre a nova terra e os mapas com as rotas dos ventos) para que os Templários pudessem explorar a terra, roubar-lhe todo o ouro e ainda sagrarem-se como heróis por terem descoberto uma nova Babilônia.

Temendo uma sanção negativa de Dante Alighieri, Veniero Marin resolveu atacá-lo com um punhal, mas o prior de Florença conseguiu reagir e retirar a arma do inimigo. No momento em que penetraria a garganta de Veniero, porém, Antília pediu-lhe que parasse e ele cedeu aos encantos da dançarina. Veniero ofereceu a Dante os mapas que indicavam as rotas dos mares e dos ventos, que levavam ao novo continente além do oceano, em troca de uma hora para que ele e Antília pudessem fugir. Dante aceitou a proposta do criminoso, pensando na riqueza que poderia trazer para Florença, e

permitiu que eles partissem, decidindo por continuar mantendo em segredo a identidade dos assassinos, já que não poderia dizer que os deixou escapar. Durante a fuga de Veniero, porém, o barco pegou fogo causando a morte dele e de Antília. Dante assistiu ao incêndio e decidiu livrar-se dos mapas, desistindo de seu plano. Embora não se saiba se algum membro do Terceiro Céu estava envolvido com o incêndio que causou a morte do assassino, sabe-se que o grupo também o teria punido por ter invadido essa sociedade fechada e roubado seu segredo.

Nesse romance policial, assim como em *O nome da Rosa*, há o estabelecimento de um contrato fiduciário entre o sujeito que realizou a investigação e o criminoso, após a investigação ter sido concluída. Em *O nome da Rosa* tal contrato ficou implícito quando o criminoso tentou matar o sujeito que havia descoberto sua identidade e eliminou todas as provas de sua investigação. Em *Os crimes do mosaico*, o criminoso manipulou o sujeito que realizou a investigação e convenceu-o a manter sua identidade em segredo e permitir que ele e Antília fugissem em troca dos objetos roubados após os assassinatos. O sujeito que realizou a investigação aceitou o acordo e permitiu a fuga do culpado.

Outra semelhança entre esses dois romances policiais místico-religiosos – *O nome da Rosa* e *Os crimes do mosaico* – é o desfecho trágico dos criminosos, que morreram em um incêndio. Jorge de Burgos, personagem de Umberto Eco, morreu em um incêndio causado por ele mesmo com o objetivo de extinguir a biblioteca da abadia e, assim, impedir a leitura dos livros proibidos. Veniero Marin, por sua vez, foi vítima de um incêndio de causas desconhecidas após ser autorizado a fugir pelo sujeito que realizara a investigação. Sua morte, de causa desconhecida, simboliza a sanção negativa que o criminoso deve receber no romance policial. Nas duas histórias, também, a investigação realizada em busca da identidade dos criminosos não foi útil à sociedade que compõem o enredo, já que os sujeitos que realizaram a investigação não contaram a ninguém o que haviam descoberto e apenas o leitor ficou sabendo quem era o assassino.

Embora esses desfechos sejam estranhos ao gênero policial, em que o bem sempre vence o mal e todos os problemas se resolvem, são

cabíveis no romance policial místico-religioso, pois o que importa ao enredo é que o segredo místico-religioso não seja revelado à sociedade aberta. Mesmo que o bibliotecário de *O nome da Rosa* esteja lutando pela manutenção de um segredo após sentir-se ameaçado por jovens monges e o estrangeiro de *Os crimes do mosaico*, ao contrário, esteja tentando roubar um segredo para chegar a uma nova terra e assim revelar sua existência, em nenhum dos casos o segredo é revelado. Isso mostra, mais uma vez, que a oposição fundamental /ocultação/ vs. /revelação/ se manifesta nessas duas obras, sendo que a ocultação do segredo místico-religioso tem um valor eufórico, enquanto sua revelação tem valor disfórico. A revelação da identidade do criminoso, porém, tem valor eufórico, pois contribui para a manutenção do outro segredo.

A narrativa de *Os crimes do mosaico* reconstrói a cidade de Florença na época do Renascimento e, assim como a dos outros três romances policiais analisados até o momento – *O nome da Rosa*, *O último cabalista de Lisboa* e *O código Da Vinci* –, apresenta traços do romance histórico. Há também a referência ao poeta Dante Alighieri, autor de *A Divina Comédia*, que continua sendo poeta no enredo, mas tem a função de juntar as peças de um enigma em torno de dois assassinatos. O subtítulo da obra é “Um caso de Dante Alighieri”. O próprio autor denomina sua obra de “*thriller* histórico”. O termo *thriller* remete a narrativas policiais cujo foco do enredo é a *performance* do criminoso, com o objetivo de despertar terror e medo nos leitores. O termo “histórico” foi usado para fazer referência a um gênero já citado, o romance histórico.

O enunciador de *Os crimes do mosaico* quer demonstrar a fragilidade do grupo religioso Terceiro Céu frente a um inimigo, Veniero Marin, um estrangeiro que finge ser um grande intelectual e que seduz os membros do grupo por meio de uma prostituta. O perigo e o temor que Veniero representa ao grupo são os mesmos que os Cavaleiros Templários provocavam na Igreja Católica. O criminoso consegue se inserir nessa sociedade fechada e roubar os instrumentos necessários para chegar à nova terra, descoberta pela Igreja. Embora esse romance policial não apresente, no enunciado, uma imagem negativa

da Igreja Católica, a história narrada em *Os crimes do mosaico* retrata um ataque inimigo a essa instituição, cometido pelos Cavaleiros Templários, na tentativa de desmoralização da Igreja.

Assim como os outros romances policiais místico-religiosos, *Os crimes do mosaico* fez muito sucesso por todo o mundo, tendo sido traduzido para mais de vinte línguas. Em oito meses, foram vendidas sete edições somente na Itália, sob o título original *I Delitti Del Mosaico*. Os fatores que caracterizam a obra de Giulio Leoni e que podem ter sido responsáveis pelo sucesso do livro são: a presença de uma sociedade secreta detentora de um segredo (Terceiro Céu); a luta travada pela manutenção desse segredo entre o templário Veniero Marin e o grupo religioso cristão Terceiro Céu; a referência aos Cavaleiros Templários, conhecidos como inimigos históricos da Igreja Católica; a presença de um sujeito inexperiente realizando a investigação, suscetível ao ataque do criminoso; as referências históricas à época do Renascimento; as semelhanças da narrativa com o famoso romance *O nome da Rosa* e, finalmente, os traços de romance policial, em que há uma investigação em torno de um crime de autoria desconhecida.

## 2.5. O último templário, de Raymond Khoury

Em *O último templário*, o historiador William Vance havia perdido a esposa e seu bebê em uma gravidez de risco, após ter ignorado recomendações médicas e seguido os conselhos de um padre, que era contra o aborto. A partir desse fato, William Vance foi manipulado a *querer* vingar-se da Igreja Católica e seu conhecimento acerca dos Cavaleiros Templários era o *saber-fazer* que ele precisava para executar seu plano. O programa narrativo de base a ser realizado por William Vance era revelar os segredos sobre o cristianismo, registrados em um manuscrito do século XIII, redigido pelo último sobrevivente da Ordem dos Templários. Com essa revelação, Vance conseguiria desmoralizar a Igreja Católica e todos os preceitos que ela impunha aos fiéis. Para ter acesso ao documento, William Vance organizou um

ataque à exposição “Relíquias do Vaticano” no Museu Metropolitano de Arte e roubou um codificador, do século XIII, que seria usado para decifrar um mapa indicando onde o tesouro estava escondido. Esse ataque, portanto, consistiu em um programa narrativo de uso realizado pelo criminoso, com o auxílio de mais três homens, todos montados a cavalo e vestidos de Cavaleiros Templários.

Tess Chaykin, uma arqueóloga que estava no Museu Metropolitano de Arte no momento do ataque, foi manipulada a *querer* realizar uma investigação para entender os motivos dos criminosos e o que eles pretendiam obter com os objetos roubados, que eram peças valiosíssimas para a Igreja Católica. Seu conhecimento na área de arqueologia lhe dava o *saber-fazer* necessário para encontrar o tesouro templário. Embora não possuísse o *poder-fazer* para buscar o assassino, já que essa tarefa cabia à polícia, Tess descobriu que o historiador William Vance – com quem seu pai já havia trabalhado – era o culpado. A princípio, Tess Chaykin havia se disposto a fornecer informações ao policial Sean Reilly (especialista em antiterrorismo do FBI), porém, ao descobrir quem era o responsável pelo ataque, resolveu fugir sozinha em busca de Vance. O policial Sean Reilly, encarregado de protegê-la, evitando que ela procurasse o criminoso, acabou se envolvendo emocionalmente com ela e foi manipulado a *querer* ajudá-la, abrindo mão de sua obrigação policial.

A polícia americana FBI foi manipulada pelo *dever* a realizar uma investigação em busca dos criminosos. Eles já possuíam o *saber* e o *poder-fazer*, pois havia especialistas da área encarregados das buscas. O monsenhor De Angelis era o representante do Vaticano que acompanhava a investigação policial em busca do criminoso, manipulado pelo *querer*, a fim de descobrir o que ele planejava fazer contra a Igreja e por que ele era um inimigo. Ao ter conhecimento sobre as buscas realizadas por Tess Chaykin, De Angelis contratou um sujeito para segui-la e evitar que ela descobrisse a verdadeira história do cristianismo, que poderia ser revelada pelo manuscrito.

Quando William Vance foi descoberto como autor dos crimes, por Tess Chaykin e Sean Reilly, resolveu explicar que toda a história

cristã tinha sido inventada e que ele havia cometido os crimes a fim de revelar a verdade à humanidade.

– O que estou lhe dizendo, agente Reilly, é que basicamente tudo em que os cristãos acreditam hoje desde o século IV, todos os rituais que observam, a Eucaristia, os dias santos, nada disso fazia parte daquilo em que os seguidores imediatos de Jesus acreditavam. Foi tudo inventado, foi tudo concluído bem mais tarde, rituais e crenças sobrenaturais que, em muitos casos, foram importados de outras religiões, da Ressurreição ao Natal. Mas os fundadores da Igreja fizeram um ótimo trabalho. É um *best-seller* contínuo há quase mil anos, mas... acho que os templários tinham razão. Já estava excessivamente fora de controle nos dias deles, com as pessoas sendo massacradas se optassem por acreditar em algo diferente.

“E olhando para o estado do mundo hoje”, ele anunciou com dedo em riste para Reilly, “eu diria que passou definitivamente da sua data de validade [de revelar o segredo contido no manuscrito].” (Khoury, 2006, p.344)

Após essa discussão, Vance ganhou o apoio de Tess Chaykin, que entendeu a motivação do criminoso e aceitou que o segredo deveria ser revelado para que as pessoas pudessem optar em acreditar ou não na história contada pela Igreja Católica. Para isso, eles deveriam abrir o códex e ler o documento. Tess tentou convencer o policial Sean Reilly a ajudá-los:

[Tess] – Os fatos históricos estão aí, Sean. E estamos falando de coisas que foram amplamente documentadas e aceitas. – Ela hesitou antes de continuar. – De fato acredito que os Evangelhos foram inicialmente escritos para passar adiante uma mensagem espiritual, mas que se transformaram em alguma outra coisa. Assumiram um propósito maior, um propósito político. Jesus viveu num país ocupado, numa época terrível. O Império Romano daquele período era um mundo de desigualdades flagrantes. Havia uma enorme pobreza para as massas e uma enorme riqueza para os poucos escolhidos.



Era uma época de fome, de moléstias e de doenças. É fácil imaginar como, naquele mundo injusto e violento, a mensagem do cristianismo pegou. (Khoury, 2006, p.349)

O estabelecimento de um contrato fiduciário entre o criminoso e o sujeito que realiza a investigação, antes de ela ser concluída, não ocorre em nenhum dos outros romances policiais místico-religiosos estudados. Geralmente, esse contrato é estabelecido somente após a investigação, como estratégia do criminoso para que não seja punido, como ocorreu em *O nome da Rosa* e *Os crimes do mosaico*. Nesse romance policial místico-religioso, porém, Tess Chaykin estava procurando a identidade do criminoso por motivos profissionais e, ao descobri-la, percebeu que havia algo mais importante para sua carreira de arqueóloga do que entregar a identidade do culpado à polícia. Sendo assim, ela se aliou a Vance a fim de ajudá-lo a revelar o segredo.

Após o diálogo entre os três, William Vance entrou em luta corporal com o policial Sean Reilly e derrubou o diário de um penhasco antes mesmo de conseguir decifrá-lo. Logo em seguida, ele se jogou para tentar recuperar o objeto, sabendo que não teria chances de sobreviver. Dessa forma, o segredo continuou em segurança, pois Tess Chaykin não havia descoberto o conteúdo do manuscrito. William Vance, quando iniciou sua *performance*, instaurou uma batalha contra a Igreja Católica perdida rapidamente, já que não tinha chance alguma de vencer sozinho. Mesmo que nenhum membro da Igreja tenha agido diretamente contra William Vance, o desfecho de sua *performance* foi trágico, como se uma força divina estivesse atuando sobre seu fazer. Tess Chaykin tentou ajudá-lo, mas depois de ele ter ferido gravemente o policial Sean Reilly, decidiu que era melhor desistir da grande descoberta que imaginou fazer.

Tess Chaykin e Sean Reilly realizaram grande parte da investigação juntos e o envolvimento amoroso entre eles foi inevitável. Desde que havia visto Tess Chaykin no vídeo que retratava o ataque ao museu, Sean Reilly ficou encantado e resolveu procurá-la para saber se ela estava bem. Sua responsabilidade, dada pelo FBI, de protegê-la e impedir que ela partisse sozinha em busca do assassino,

foi primordial para que o laço afetivo entre eles se estreitasse ainda mais, já que deveriam estar sempre juntos. Diferentemente da relação entre Sophie Neveu e Robert Langdon em *O código Da Vinci*, Tess Chaykin não conta a Sean Reilly tudo o que descobre e nem ele revela as informações conseguidas pelo FBI. Ao contrário, Tess Chaykin esconde muitas informações do policial temendo que ele a impeça de fazer uma grande descoberta, essencial para sua carreira de arqueóloga. Nesse romance policial místico-religioso, portanto, tem-se um trabalho de investigação realizado por uma dupla que, além de não compartilhar as descobertas, se envolve emocionalmente prejudicando a eficácia da investigação e comprometendo a atuação da polícia, que realizava uma investigação paralela em busca do criminoso.

Em *O último templário*, vários sujeitos realizam percursos narrativos em busca de diferentes objetos-valor e esses percursos são descritos simultânea e paralelamente em cinco narrativas, cuja ordem aqui apresentada se relaciona ao desencadeamento dos fatos no enredo. São eles: 1) o percurso narrativo de William Vance em busca do tesouro templário; 2) o percurso narrativo de Tess Chaykin em busca do criminoso, após descobrir sua identidade; 3) o percurso narrativo do Vaticano em busca de Tess Chaykin, temendo o fracasso da perseguição policial e tentando impedir que a arqueóloga descobrisse o segredo; 4) o percurso narrativo do FBI em busca do criminoso a pedido do monsenhor De Angelis. Ao final da história, essas narrativas se fundem, pois William Vance, Tess Chaykin, o monsenhor De Angelis e a polícia se encontram no mesmo espaço físico, o local onde estava escondido o tesouro templário.

Assim como ocorre nos outros romances policiais místico-religiosos, em *O último templário* as categorias /ocultação/*vs.*/revelação/ se manifestam no nível fundamental do percurso gerativo do sentido. O segredo sobre a identidade do criminoso, como é de praxe no gênero policial, tem valor eufórico e por isso é rapidamente descoberto e revelado. Já o segredo místico-religioso, relacionado ao conteúdo do manuscrito, tem valor disfórico e, por isso, não foi descoberto pelo criminoso. Nesse romance policial – ao contrário do que ocorre em *O nome da Rosa*, *O último cabalista de Lisboa*, *O código Da Vinci* e

*Os crimes do mosaico* – o segredo místico-religioso, ou seja, a história contada no manuscrito, pelo último cavaleiro templário, não é revelada nem mesmo ao leitor, já que o criminoso morreu antes de abrir o material. Esse aspecto é bastante interessante e gera um efeito de sentido de suspense, pois o conteúdo do manuscrito continua desconhecido após a conclusão da história. Nos já mencionados romances policiais místico-religiosos em que o leitor tem acesso ao segredo, as reflexões sobre as consequências da sua revelação ficam a cargo do leitor que, após descobri-lo, pode pensar sobre ele. Em *O último templário*, o leitor não pode imaginar qual seria o desfecho da história caso o segredo fosse revelado, pois não sabe se esse segredo realmente existia.

Nesse romance policial, também pudemos notar a tentativa de desmoralização da Igreja Católica, que se dá tanto no enunciado quanto na enunciação. No enunciado, é retratada a história de um sujeito que se considera o último cavaleiro templário e que quer encontrar, a qualquer custo, um manuscrito que pode desestruturar a narrativa contada pela Igreja há anos. William Vance tinha uma motivação pessoal para querer destruir a Igreja Católica (a morte de sua esposa em função dos conselhos de um padre), mas uniu seu ideal ao dos Cavaleiros Templários, já extintos havia séculos, para ganhar ainda mais força e respaldo social. A proposta de William Vance era agir em nome desse grupo a fim de mostrar para toda a sociedade que ele não era o único que sentia ódio da Igreja Católica e que os Cavaleiros Templários tinham motivos bastante consistentes para terem atacado essa instituição. Esse recurso de se aliar a um inimigo da Igreja para que seus ideais ganhem força também foi utilizado por Carlo Ventresca em *Anjos e demônios*, como será visto adiante. A fala de William Vance quando tenta explicar ao policial Sean Reilly e à arqueóloga Tess Chaykin sua motivação para desmoralizar a Igreja Católica é pertinente, pois seus argumentos se assemelham aos dos outros personagens dos romances policiais místico-religiosos. Vance afirma que a Igreja Católica mentiu a seus fiéis durante muitos anos, que estava reproduzindo uma história inventada havia séculos e que a humanidade tinha direito de conhecer a verdade.

Nesse romance policial místico-religioso, a tentativa de desmoralização da Igreja Católica também se dá na enunciação, que constrói a imagem de uma instituição mentirosa, interesseira e chantagista. Após o ataque ao Museu Metropolitano de Arte, que resultou no roubo das relíquias do Vaticano, o monsenhor De Angelis passou a fiscalizar de perto o trabalho da polícia pressionando-a para que encontrasse logo o culpado. Além disso, De Angelis colocou alguns de seus homens, membros da Igreja, para perseguir a arqueóloga Tess Chaykin e impedir que ela descobrisse a verdade. A equipe do monsenhor estava disposta a matar a arqueóloga em nome da manutenção do segredo e isso só não foi feito porque ela não conseguiu ter acesso ao conteúdo do manuscrito. William Vance, porém, morreu após cair de um penhasco tentando salvar as páginas do documento. Embora sua morte tenha sido resultante de um acidente, a enunciação constrói a ideia de que os inimigos da Igreja Católica teriam um fim trágico caso tentassem afrontá-la, como se uma força divina estivesse atuando sobre eles.

O título desse romance policial, *O último templário*, se assemelha a *O último cabalista de Lisboa*. As duas obras fazem referências a sociedades fechadas e secretas – os templários e os cabalistas – indicando que o conteúdo do livro tem relação com os últimos membros desses grupos. Trata-se de uma estratégia de sedução feita pelo autor para dizer que aquele determinado livro contém a última chance de revelação da história de uma dada sociedade secreta. Sabendo-se que esses grupos mantinham uma relação de disputa com a Igreja Católica, o título também indica que os enredos abordam confrontos entre essas sociedades fechadas. Essa estrutura de jogo que se manifesta nos romances policiais místico-religiosos – do bem contra o mal, da revelação contra a ocultação, do segredo contra a verdade – é própria do gênero policial e, possivelmente, tem relação com o sucesso desses livros.

Ao contrário do que ocorre em *Anjos e demônios* e *O nome da Rosa*, nos quais o criminoso luta para **proteger** um segredo, em *O último templário* o criminoso William Vance luta para **revelar** o segredo místico-religioso sobre a história do cristianismo à humanidade. Nos

três casos, porém, os criminosos não são bem-sucedidos e, por diferentes motivos, não conseguem revelar os segredos, de forma que as sociedades secretas detentoras dos segredos místico-religiosos são vitoriosas nesses enredos.

Assim, é provável que o sucesso de *O último templário* tenha se dado em função da retomada da história dos Cavaleiros Templários, que desperta no leitor contemporâneo a curiosidade de conhecer a história da Igreja Católica, de entender por que os Templários eram considerados inimigos desse grupo, quais segredos a Igreja Católica protegia e seus inimigos tentavam revelar. A retomada da história dos Cavaleiros Templários também apareceu no romance policial místico-religioso *Os crimes do mosaico*, já discutido. Mesmo se tratando de uma história fictícia sobre os Cavaleiros Templários, a estrutura de romance policial presente em *O último templário* sustenta muito bem o interesse pela leitura, pois torna a organização da história bastante atraente – o que pode ser comprovado pelo sucesso incontestável do gênero policial em todo o mundo.

## 2.6. Anjos e demônios, de Dan Brown

Em *Anjos e demônios*, os cientistas Leonardo Vetra (pai) e Vittoria Vetra (filha) trabalhavam em um dos maiores centros de pesquisa do mundo, o Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire (Cern), localizado na Suíça. Os Vetra haviam criado uma substância denominada “antimatéria”, que poderia explicar o surgimento do universo a partir do nada, comprovando a teoria do Big Bang. Vittoria e Leonardo ainda estavam inseguros quanto ao mal que aquela substância altamente explosiva poderia causar à humanidade e, por isso, não tinham licença científica para testar sua eficiência. Sendo assim, ambos acordaram que manteriam a criação da antimatéria em segredo.

Leonardo Vetra havia sido padre quando jovem e, desde que se tornara cientista, buscava uma conciliação entre a ciência, que simbolizava a razão, e a religião, que remetia à fé. O velho cientista rompeu o contrato fiduciário estabelecido com a filha, Vittoria, e compartilhou

as informações secretas sobre a antimatéria com o papa, a fim de que o Vaticano contribuísse para a divulgação de sua pesquisa. O papa, por sua vez, havia tido um filho por inseminação artificial, em segredo, e sentia-se em dívida com a ciência. Ele aceitou encontrar-se com Leonardo Vetra e fez a visita ao Cern acompanhado do jovem camerlengo Carlo Ventresca.

O papa gostou muito da pesquisa apresentada por Leonardo Vetra e acreditou que uma possível aliança da ciência com a religião seria bem-vinda, já que a substância criada pelo cientista, a antimatéria, poderia justificar a criação do mundo a partir do nada. O camerlengo, em contrapartida, revoltou-se com a decisão do supremo por considerá-la absurda, mas não manifestou sua opinião. Quando voltaram ao Vaticano, o camerlengo envenenou o papa com uma dose letal de heparina, que logo o levou à morte. Em seguida, o jovem religioso elaborou um plano para se vingar do cientista Leonardo Vetra e mostrar que a antimatéria, assim como a ciência, poderia destruir a humanidade. Além disso, o camerlengo pretendia tomar o poder no Vaticano e ser eleito o novo papa.

O programa narrativo de base a ser realizado pelo camerlengo Carlo Ventresca, em que se encontravam os valores que ele almejava, consistia em tornar-se papa. Para isso, ele realizou um programa narrativo de uso em que assassinou o papa, obrigando os religiosos a organizar uma eleição imediatamente. Em seguida, Carlo Ventresca se fez passar por um *Illuminati* e contratou um sujeito, nomeado *Hassassin*, para sequestrar e matar os quatro cardeais preferidos para a sucessão papal, chamados de *preferitti*. O *Hassassin* também deveria matar o cientista Leonardo Vetra e roubar a substância recém-criada, a antimatéria, a fim de colocá-lo no Vaticano. O camerlengo pretendia mostrar ao mundo que tal substância era muito perigosa e que poderia destruir a humanidade.

Maximilian Kohler era o diretor do Cern e, após a morte de Leonardo Vetra, sentiu-se no *dever* de encontrar o criminoso a fim de salvar a reputação de seu centro de pesquisas, onde um de seus melhores funcionários havia sido brutalmente assassinado. Maximilian entrou em contato com o professor de simbologia Robert

Langdon, conhecido mundialmente por ser um grande estudioso e pelas inúmeras obras publicadas, e o manipulou a *querer* ajudá-lo, ao lhe mostrar o símbolo da organização *Illuminati* que havia sido marcado a fogo no peito do cientista. Maximilian, porém, não acreditava que ainda existissem membros do *Illuminati* – uma vez que o grupo tinha sido extinto havia quatrocentos anos – mas queria entender por que o assassino havia usado aquele grupo como referência. O diretor acreditava que Leonardo Vetra não teria revelado sua pesquisa a ninguém, mas teria sido enganado ou torturado e, portanto, o criminoso tinha motivos que indicavam sua oposição à ciência.

Vittoria Vetra, filha da vítima, também foi manipulada por Maximilian Kohler a *dever* ajudá-los na investigação. Sendo assim, Vittoria Vetra e Robert Langdon se encarregaram de buscar a identidade do criminoso e impedir o uso da antimatéria, que poderia destruir uma cidade inteira. Kohler, por sua vez, realizou uma investigação no laboratório de Vetra verificando, inclusive, seu diário de trabalho. Após os quatro cardeais *preferitti* terem sido sequestrados, Vittoria e Langdon foram seduzidos pelo camerlengo Carlo Ventresca, que fingia temer as ameaças do *Hassassin*. A antimatéria, roubada do Cern, havia sido escondida pelo *Hassassin* dentro do Vaticano, como era possível verificar por uma das câmeras de segurança. Vittoria e Langdon acreditavam que havia um grande inimigo da Igreja Católica responsável pelos assassinatos e capaz de destruir o Vaticano.

Maximilian Kohler descobriu que Leonardo Vetra havia recebido a visita do papa e do camerlengo Carlo Ventresca em seu laboratório e que, posteriormente, havia sido assassinado a mando do camerlengo. O diretor do Cern foi ao Vaticano em busca de provas da culpabilidade do jovem religioso. Em um encontro particular com o camerlengo, contou-lhe tudo o que sabia sobre a morte de Leonardo Vetra e fez que ele assumisse a autoria dos crimes. Após assumi-los, a fim de continuar mantendo o segredo, Carlo Ventresca pediu socorro aos guardas do Vaticano afirmando que tinha encontrado o autor de todos os assassinatos. Os guardas mataram o diretor do centro de pesquisas assim que entraram na sala, sem mesmo tentar entender o que tinha ocorrido.

Em seguida, o camerlengo Carlo Ventresca fingiu ter recebido uma inspiração divina indicando onde estava escondida a antimatéria. Ele foi ao local, acompanhado de Robert Langdon e Vittoria Vetra, e retirou a substância de lá. Como a bateria do explosivo estava acabando, o camerlengo precisou voar muito alto, de helicóptero, para liberá-lo sem atingir ninguém. Feito isso, o camerlengo retornou ao Vaticano e foi aclamado como o novo papa, por ter salvado a todos das ameaças dos *Illuminati*.

Maximilian Kohler, porém, havia gravado a conversa com o camerlengo e entregou a fita de vídeo contendo a gravação a Robert Langdon, que também havia entrado na sala onde Kohler fora assassinado. Após assistir ao vídeo, Langdon revelou a identidade assassina do camerlengo aos cardeais presentes no Vaticano, chocando a todos. Carlo Ventresca tentou explicar seus motivos ao Vaticano, à polícia e aos sujeitos que realizaram a investigação:

– Se pudessem dar sua própria alma para salvar milhões [...] não fariam? [...] Qual é o maior pecado? Matar o inimigo? Ou ficar inativo enquanto seu verdadeiro amor é esmagado? [...] Eu não podia ficar parado. [...] O trabalho de Deus não é feito dentro de um laboratório. É feito no coração. [...] As pesquisas dele [Leonardo Vetra] provaram outra vez que a mente do homem está progredindo mais depressa do que sua alma! [...] Se um homem tão espiritualizado quanto seu pai [à Vittoria Vetra, sobre Leonardo Vetra] foi capaz de criar uma arma [a antimatéria] como a que vimos esta noite, imagine o que um homem comum não faria com essa tecnologia que ele criou! [...] Durante séculos a Igreja se manteve impassível enquanto a ciência desmoralizava a religião pouco a pouco. Desmascarando milagres. Treinando a mente para superar o coração. Condenando a religião como ópio das massas. Deus foi acusado de ser uma alucinação – um arrimo ilusório para os muito fracos, incapazes de aceitar que a vida não tem qualquer sentido. Eu não podia ficar parado enquanto a ciência se atrevia a captar o poder do próprio Deus! Você falou de *prova*? Sim, prova da ignorância da ciência! O que está errado em admitir que algo existe além de nossa compreensão? O dia em que a ciência comprovar



a existência de Deus em um laboratório será o dia em que as pessoas não terão mais necessidade da fé! (Brown, 2004b, p.434-5)

A melhor alternativa encontrada por Carlo Ventresca para justificar suas ações foi dizer que agiu em nome de Deus. O público foi determinante na argumentação do assassino nessa situação de fala, pois os cardeais do mundo todo estavam reunidos na cidade do Vaticano para eleger um novo papa (sem saber que o papa fora assassinado) e logo após o sequestro e o assassinato dos quatro cardeais mais cotados para a sucessão papal. Ao fazer um apelo para que os ouvintes se colocassem em seu lugar, Carlo Ventresca pretendia convencê-los de que tinha agido de acordo com os princípios daquela comunidade e que qualquer um dos cardeais teria feito o mesmo. Após o discurso do jovem, um dos cardeais, porém, revelou que o filho do papa era o camerlengo Carlo Ventresca. Com isso, o jovem religioso sentiu-se extremamente constrangido e resolveu punir-se, incendiando o corpo e morrendo na frente de todos, como forma de redenção.

A descrição desse romance policial foi mais longa do que as outras devido à forma como a história é contada e à riqueza de detalhes, imprescindíveis para a compreensão do enredo. Além de haver várias narrativas paralelas e simultâneas, elas são intercaladas ao longo dos capítulos, obrigando o leitor a acompanhar o desenvolvimento de cada uma, mesmo que sejam constantemente cortadas, e encontrar o elo entre elas. Essa estrutura de organização do enredo assemelha-se a um roteiro cinematográfico – tanto que o livro tornou-se um filme, de mesmo nome, lançado em 2009 – e faz parte do estilo adotado por Dan Brown – presente em outras duas obras estudadas: *O código Da Vinci* e *O símbolo perdido*.

Os percursos narrativos de vários sujeitos do fazer, que o leitor pode acompanhar nesse romance policial místico-religioso, são: 1) o de Robert Langdon e Vittoria Vetra em busca do culpado pela morte de Leonardo Vetra e da antimatéria, que havia sumido do laboratório de Vetra; 2) o de Maximilian Kohler em busca do culpado pela morte do cientista; 3) o do *Hassassin* matando os quatro cardeais *preferitti*, que foram sequestrados e morreram um a um,

de hora em hora; 4) o dos guardas do Vaticano buscando o esconderijo da antimatéria, já que uma das câmeras de segurança mostrava que a substância estava escondida na cidade do Vaticano; 5) o do camerlengo controlando a ação do *Hassassin*, dos guardas e a de Robert Langdon e Vittoria Vetra.

Nesse romance policial místico-religioso, a oposição que se manifesta no nível fundamental do percurso gerativo do sentido também se dá entre as categorias /ocultação/*vs.*/revelação/, como ocorre em qualquer narrativa policial. A revelação do segredo sobre a identidade do criminoso tem valor eufórico e, para que isso ocorresse, vários sujeitos agiram em busca do culpado (Vittoria Vetra, Robert Langdon e Maximilian Kohler). O segredo místico-religioso desse romance policial, por sua vez, se relaciona à religião católica e diz respeito tanto ao filho que o papa tivera (por inseminação artificial) quanto ao fato de ele querer apoiar uma pesquisa científica. A revelação desse segredo tem valor disfórico e o criminoso, que considerava incompatível qualquer tentativa de aliança entre a ciência e a religião, agiu a fim de condenar a atitude do papa e de um cientista em querer estabelecer esse vínculo. A verdade que seria revelada pelo cientista com a ajuda do Vaticano dizia respeito à criação do mundo a partir do nada, que a antimatéria poderia comprovar. Essa informação, porém, foi apreendida pelo assassino e se tornou um segredo para que assim a religião católica fosse protegida.

O diferencial desse romance policial místico-religioso é que os segredos sobre o filho do papa e sobre a antimatéria não foram revelados apenas ao leitor, mas sim a toda comunidade católica. É importante destacar que apenas a comunidade fechada de religiosos que estavam na cidade do Vaticano descobriu a verdade; ou seja, o segredo que o camerlengo lutou para preservar não foi revelado à sociedade aberta, aos não católicos. Outro elemento diferenciador é o fato de o criminoso ter se punido queimando o próprio corpo. Isso não ocorreu apenas por ele ter sido desmascarado por Robert Langdon, mas também pelo fato de ter matado o papa sem saber que ele era seu pai. Assim, o camerlengo seguiu um princípio religioso para se redimir perante aquela sociedade.

Como já vimos, no romance policial místico-religioso *O nome da Rosa* o assassino Jorge de Burgos também se mata em um incêndio provocado por ele mesmo. Naquele caso, porém, seu objetivo principal era queimar a biblioteca da abadia e matar Guilherme de Baskerville e seu discípulo Adso de Melk, que haviam descoberto sua identidade criminoso. Sua morte não foi uma forma de autopunição, mas sim uma maneira de manter o segredo sobre os livros proibidos. Assim como Jorge de Burgos, Carlo Ventresca, o criminoso de *Anjos e demônios*, acredita ter estabelecido um contrato fiduciário com Deus, no qual se comprometia a defender seus ideais. Nessas duas obras os assassinatos são cometidos em defesa da sociedade fechada que se sente ameaçada por inimigos. Além disso, ambas apresentam uma disputa entre a ciência e a religião, alegando que a razão dos cientistas (o conhecimento) poderia destruir a fé que os adeptos tinham na religião.

Outro ponto em comum entre esses dois romances policiais místico-religiosos, *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios*, é o suicídio do assassino em nome de sua luta, ou seja, o criminoso se mata – nos dois casos, incendiado – provando que agiu em nome de Deus quando descobre que suas ações foram em vão, como se sua vida tivesse perdido o sentido. O suicídio também aparece em *O símbolo perdido*, que será analisado na próxima seção, e *O último templário*, já discutido anteriormente. Essa não era uma atitude comum entre os criminosos dos romances policiais tradicionais, mesmo porque eles sempre recebiam uma punição da polícia ou da justiça. Além disso, suas motivações para os crimes se ligavam a algum objeto-valor almejado, com o qual eles entravam em conjunção após a morte das vítimas. Nos romances policiais místico-religiosos, os criminosos matam para cultivar e propagar seus ideais que, geralmente, são compartilhados pelos membros da sociedade a qual pertencem. Sendo assim, quando não conseguem atingir seus objetivos após o assassinato, sua própria existência perde o sentido, restando o suicídio como forma de consolo.

O sujeito que realiza a investigação nesse romance policial, o simbologista Robert Langdon, acaba se envolvendo amorosamente com a filha da vítima, Vittoria Vetra, que estava auxiliando-o na investigação. Em *O código Da Vinci*, o mesmo Robert Langdon teve um

relacionamento amoroso com Sophie Neveu (neta da vítima), após encontrarem o culpado pela morte de Jacques Saunière. Tanto Sophie quanto Vittoria eram jovens, solteiras, muito bonitas e estavam fragilizadas com a morte de parentes tão próximos. A ajuda que Langdon ofereceu a elas, a calma que teve para resolver os enigmas em torno dos crimes, o conhecimento sobre os símbolos e, até mesmo, o conforto que lhes ofereceu, acabou conquistando-as. A mesma situação ocorre em *O símbolo perdido*, como será discutido adiante, em que Robert Langdon conquista a irmã da vítima, Katherine Solomon. Embora Robert Langdon não seja um conquistador e não queira se aproveitar das situações de investigação, levadas muito a sério, para conquistar essas mulheres, a imagem construída pela história é a de um professor de simbologia muito inteligente, educado, gentil, charmoso e atencioso, que cativa a todos.

Assim como em outros romances policiais místico-religiosos, o enunciador de *Anjos e demônios* quer mostrar o ódio que alguns grupos têm da Igreja Católica e o quanto isso pode afetá-la. Após revelar a verdadeira identidade do assassino, são mostrados o poder da Igreja Católica e sua capacidade de defesa frente aqueles que ameaçam seu poderio. O enunciador apresenta a atitude do assassino Carlo Ventresca como uma estratégia de defesa dos ideais católicos, principalmente por não saber que o papa – sua primeira vítima – era seu pai e por ter se suicidado ao ser descoberto, como forma de autopunição.

Nos romances policiais místico-religiosos *O último templário* e *O código Da Vinci* o leitor sabe, desde o início do enredo, que o assassino é um inimigo da Igreja Católica, mas não sabe qual dos personagens do enredo é o inimigo. Em *Anjos e demônios*, o enunciador ilude seu enunciatário durante quase todo o enredo atribuindo a autoria dos assassinatos ao grupo *Illuminati*, inimigos históricos da Igreja Católica, quando, na verdade, o culpado era um jovem católico. Esse recurso da enunciação contribui para a tentativa de desmoralização da Igreja, que se manifesta de forma evidente tanto no enunciado quanto na enunciação desse romance policial, pois é consequência das atitudes do religioso Carlo Ventresca. Quem engana o leitor e toda a sociedade é o camerlengo, que representa a Igreja Católica.

Assim como os outros romances policiais místico-religiosos estudados, *Anjos e demônios* coloca em cena duas sociedades fechadas disputando a manutenção de seus segredos. Dan Brown apresenta uma disputa fervorosa entre um jovem fanático religioso, um camerlengo, e um cientista renomado, que pretendia se aliar ao Vaticano em vez de tentar derrotá-lo, como entende o camerlengo. Os motivos, tanto do cientista Leonardo Vetra quanto do papa, para querer estabelecer um vínculo entre a ciência e a religião são extremamente curiosos. O cientista já havia sido padre e o papa havia tido um filho por inseminação artificial, o que justifica sua dívida com a ciência e o auxílio que pretendia dar ao Cern. Embora não haja nenhuma incoerência no fato de um ex-padre ter se tornado um cientista, é estranho imaginar que um religioso teve um filho com auxílio dos avanços científicos. Essa situação mostra a fragilidade de alguns membros da Igreja Católica, que podem ter realizado ações que eles próprios consideram “pecado”, mas que, para não serem condenados ou contraditórios, guardam suas atitudes em segredo.

O fato de o papa ter tido um filho por inseminação artificial é bastante curioso e contribui para a tentativa de desmoralização da Igreja Católica, construída na enunciação. O papa condenava os pecados dos cristãos e se declarava contrário aos avanços científicos, quando, na verdade, ele mesmo havia feito uso desses artifícios por meio de inseminação artificial. Com essa atitude ele também agiu contra um dos princípios da Igreja Católica, segundo o qual um religioso não pode ter filhos. Além disso, a pesquisa científica que ele pretendia apoiar poderia desmoralizar uma história contada pela Igreja, confirmando a incompatibilidade da aliança entre ciência e religião, condenada por todos os católicos. Por esses motivos, o papa foi assassinado pelo camerlengo.

O aspecto mais intrigante desse romance policial místico-religioso é a maldade existente no plano elaborado pelo camerlengo Carlo Ventresca para assumir o papado, e a falsidade que conseguiu manter ao longo da história, enquanto realizava sua *performance* criminoso. Essas atitudes são decorrentes do fanatismo religioso desse jovem e contribuem para a tentativa de desmoralização da Igreja Católica

presente nos romances policiais místico-religiosos. Carlo foi capaz de envenenar o papa e dizer a todos que o velho havia tido um derrame cerebral. Em seguida, sabendo que a Igreja Católica temera os *Illuminati* por muitos anos, contratou um *Hassassin*, sem revelar sua identidade, e fez que ele fingisse ser membro do grupo *Illuminati*. A pedido do camerlengo, o *Hassassin* ligava para o Vaticano e o ameaçava, sendo que ele era o responsável por tudo. Sem mostrar seu rosto, Carlo abriu as portas do Vaticano e ajudou o *Hassassin* a sequestrar os quatro cardeais *preferitti*. Após os velhos terem saído da cidade do Vaticano, Carlo demonstrou imensa preocupação com a eleição papal, já que os *preferitti* haviam sumido. Quando Langdon e Vittoria quiseram avisá-lo que o Vaticano estava correndo perigo e que um cientista havia sido assassinado por um membro do grupo *Illuminati*, Carlo continuou demonstrando preocupação e resolveu ajudar o casal. Carlo sabia onde havia sido depositada a antimatéria – já que ele mesmo tinha feito isso após o *Hassassin* roubá-la do Cern, mas montou uma equipe de guardas para procurar a substância, fingindo não saber de nada. Certo tempo depois, ele simulou ter recebido uma inspiração divina indicando o local tão procurado por todos e foi até lá para “salvar” o Vaticano da ameaça dos *Illuminati*.

O mais interessante de toda essa encenação elaborada pelo jovem é que a enunciação faz o leitor pensar, durante quase toda a história, que Carlo Ventresca é mesmo inocente e que o criminoso pertence, de fato, ao grupo *Illuminati*. Só após a revelação da fita gravada por Maximilian Kohler é que se descobre que o camerlengo havia mentido todo o tempo e sua reputação é destruída. Maximilian Kohler é a única personagem do enredo que desconfia da “bondade” de Carlo Ventresca e, por isso, foi capaz de provar sua culpa. Cabe aqui destacar a importância de Kohler para o desfecho da narrativa, já que Langdon e Vittoria não desconfiavam do camerlengo.

Maximilian Kohler também era cientista, assim como Leonardo Vetra, e dirigia um dos mais importantes centros de pesquisa do mundo, o Cern. Kohler possuía certa aversão à religião católica e sua atuação na narrativa contribui para a tentativa de desmoralização da Igreja Católica, presente também no enunciado. Ele é um personagem

extremamente racional, como os detetives dos romances policiais clássicos, que não quer manter relações com os religiosos. Ao ler o diário de Leonardo Vetra (a vítima) e descobrir que ele havia se encontrado com o papa e com Carlo Ventresca, Maximilian Kohler tem certeza de que esse encontro estava ligado ao assassinato. Temendo o criminoso Carlo Ventresca, Kohler foi visitá-lo prevenido e, por isso, levou uma câmera de vídeo. As desconfianças do diretor foram reforçadas após Carlo Ventresca confessar os crimes e pedir socorro aos guardas afirmando que Kohler era o assassino. Mais uma vez, o poder e a maldade do camerlengo ficam evidentes e a enunciação manifesta a ideia de que os inimigos da Igreja Católica serão punidos.

*Anjos e demônios* não é o único romance policial místico-religioso em que um inimigo da Igreja Católica é assassinado por um de seus membros. Em *O nome da Rosa*, o bibliotecário Jorge de Burgos matou todos os sujeitos que ele considerava inimigo; em *O último cabalista de Lisboa*, os hereges foram assassinados pela Inquisição; em *O código Da Vinci*, membros da família de Jacques Saunière foram assassinados para que o Priorado de Sião mantivesse os segredos do Santo Graal. Essa culpa da Igreja Católica nos assassinatos de seus inimigos, manifestada na enunciação desses romances policiais, cria uma imagem negativa dessa instituição, pois deixa subentendida a ideia de que nenhum sujeito que se oponha aos ideais dessa instituição pode permanecer vivo.

O título da obra de Dan Brown faz alusão à acirrada disputa entre a ciência e a religião e é um dos recursos utilizados para chamar a atenção do leitor. Ao longo da história, entende-se que os cientistas representam os “demônios”, aos olhos da religião, por quere-rem atormentá-la, destruí-la, e por agirem contra seus princípios, enquanto católicos fanáticos, como o camerlengo Carlo Ventresca, são os “anjos” que lutam para manter as crenças e os dogmas da religião católica a qualquer custo. Por outro lado, para a ciência, alguns religiosos podem representar os demônios que impedem ou omitem os avanços científicos. No livro, há várias reflexões feitas pelas próprias personagens sobre a importância e o significado da religião, a existência de Deus, a fé no Universo, a possibilidade de conciliação

entre o científico e o espiritual, ao poder da crença (que leva os sujeitos a defenderem fervorosamente uma doutrina), fazendo o leitor refletir sobre todas essas questões, tão recorrentes na sociedade contemporânea.

Um dos motivos para o sucesso de *Anjos e demônios*, lançado no ano 2000, foi o sucesso do livro *O código Da Vinci*, lançado em 2004, também de autoria de Dan Brown. *Anjos e demônios* foi o primeiro livro de Dan Brown, mas só ocupou a lista dos livros mais vendidos no Brasil nove anos após sua publicação (2009). Na orelha de *Anjos e demônios*, Dan Brown faz um agradecimento ao leitor por ter transformado *O código Da Vinci* em um sucesso tão grande e explica que vai apresentar ali a primeira aventura de Robert Langdon. As duas obras são muito semelhantes, no que diz respeito à organização narrativa, à temática abordada, ao estilo do autor e, inclusive, ao sujeito que realiza a investigação, Robert Langdon. No terceiro capítulo, quando falarmos sobre o sujeito que realiza a investigação no romance policial místico-religioso, iremos explorar com mais detalhes a interessante figura de Robert Langdon, que também aparece em *O símbolo perdido*.

Enfim, *Anjos e demônios* apresenta uma série de características que contribuíram para definir o romance policial místico-religioso. Trata-se de uma história repleta de elementos tanto pertencentes ao gênero policial quanto ao tema místico-religioso, entrelaçados de maneira original, criativa e atraente. As diversas causas para seu sucesso fizeram que o autor vendesse milhares de exemplares desse livro no Brasil e no mundo, pois agradou diferentes públicos e por diferentes motivos.

## 2.7. *O símbolo perdido*, de Dan Brown

*O símbolo perdido* é o terceiro romance policial místico-religioso de Dan Brown a ser discutido neste livro. Estudar três obras do mesmo autor não foi uma escolha, mas deveu-se ao fato de Dan Brown ser um dos autores mais lidos da atualidade, tendo ocupado as listas dos livros mais vendidos em todo o mundo, com vários títulos ao mesmo tempo.



Nosso *corpus*, como já foi dito em outros momentos, é composto pelos livros mais vendidos no Brasil no período de 1980 a 2009, no qual Dan Brown aparece com três obras: *O código Da Vinci*, *Anjos e demônios* e *O símbolo perdido*. Em todas elas, a personagem Robert Langdon é responsável pela investigação sobre um segredo místico-religioso protegido por uma sociedade fechada. Outra característica comum aos três livros é a proposta propagandística do autor de centrar suas narrativas em cidades muito procuradas por turistas, quais sejam Paris, Roma e Washington, respectivamente. Dan Brown explora muitos cartões-postais dessas cidades e faz que alguns crimes ocorram nesses locais, mesmo que haja uma legião de pessoas por perto. O leitor realiza passeios imaginários pelos principais monumentos e pelas principais paisagens dessas cidades, onde não é comum a ocorrência de crimes.

Em *O símbolo perdido*, o autor mantém o estilo policial que mescla ficção e realidade e insere no enredo uma sociedade secreta repleta de mistérios, a maçonaria. A história se passa nos Estados Unidos e grande parte da ação ocorre no prédio maçônico conhecido como Capitólio. Na apresentação da obra, o autor declara que todos os elementos citados na história são reais, quais sejam documentos, organizações, rituais, informações científicas, obras de arte e monumentos. Com esse recurso, cria-se um efeito de veracidade ao discurso enunciado, que faz referências à realidade.

Peter Solomon era um renomado maçom que atuava como filantropo, historiador e cientista e havia fundado o Instituto Smithsonian e o Centro de Apoio dos Museus Smithsonian. Peter era um milionário conhecido por suas obras de caridade. A irmã de Peter, Katherine Solomon era uma famosa cientista que desenvolvia pesquisas em ciência noética, buscando provar a influência da mente humana no mundo físico. Assim como os cientistas Vittoria e Leonardo Vetra, de *Anjos e demônios* – que mantinham a criação da antimatéria em segredo, os irmãos Katherine Solomon e Peter Solomon haviam concordado em guardar segredo quanto aos resultados da pesquisa dela. Em breve, Katherine divulgaria algumas das descobertas científicas mais transformadoras da história humana.

O jovem Zachary Solomon era filho de Peter Solomon e não tinha interesse em se iniciar na maçonaria, como o pai desejava. Quando completou dezoito anos, seu pai pediu que escolhesse entre a riqueza da família ou os ensinamentos maçônicos. Zachary optou pela riqueza e abandonou os Solomon para viajar mundo afora. Após alguns anos de viagens, festas e muitas aventuras, Zachary Solomon foi preso como usuário de drogas e o pai foi chamado para pagar sua fiança. Peter Solomon recusou-se a libertar o filho dizendo que ele merecia uma lição. Zachary ficou decepcionado com a atitude do pai e resolveu pagar um suborno ao diretor do presídio, com seu próprio dinheiro, a fim de mostrar que ele também era poderoso.

Zachary Solomon estava determinado a mudar de vida e se vingar de Peter Solomon e, para isso, matou um dos presos para fingir que aquele era seu corpo. Além de deixar Peter Solomon muito triste, o jovem ainda pretendia destruir a fraternidade maçônica, que o pai considerava mais importante do que seu filho, e revelar os rituais maçônicos ao mundo. A primeira atitude de Zachary Solomon foi transformar sua fisionomia, mudando sua identidade para Mal'akh. Em seguida, Mal'akh assaltou a casa onde seu pai morava com a tia e a mãe para roubar uma parte da pirâmide maçônica que Peter protegia. O criminoso acreditava que a pirâmide era capaz de dar poderes sobre-humanos a quem a encontrasse. Nesse assalto, Mal'akh acabou matando a avó e foi perseguido por Peter, que estava armado. O jovem conseguiu fugir pulando de um penhasco e caindo no rio.

Com o sentimento de vingança ainda mais aflorado, Zachary Solomon resolveu ingressar na maçonaria e, para isso, mudou seu nome e sua fisionomia mais uma vez, transformando-se em um poderoso milionário. Seu alto poder aquisitivo permitiu-lhe tornar-se um maçom do mais alto grau. Zachary filmou todos os rituais maçônicos, nos quais dirigentes do Estado e da CIA apareciam, e decidiu publicar o vídeo na internet. Peter Solomon foi sequestrado pelo filho (sem conhecer sua identidade) e manipulado a revelar o local onde estava guardado um grande tesouro maçônico.

O jovem Zachary entrou em contato com o professor de simbologia Robert Langdon fingindo ser o secretário de Peter Solomon e

pediu que ele fosse a Washington, para substituir um palestrante em um evento filantrópico. Robert Langdon tinha amizade com Peter Solomon havia muitos anos e, na mesma ocasião em que Zachary havia recusado os ensinamentos maçônicos, Peter havia lhe pedido que guardasse um objeto para ele. Esse objeto era a outra parte da pirâmide maçônica de Peter, que conduzia a um saber perdido e a um poder incomensurável, que só fazia sentido para os maçons. Quando Zachary entrou em contato com Robert Langdon, pediu a ele que levasse o objeto guardado para Peter, sem declarar que sabia do que se tratava.

Quando chegou ao Capitólio, Robert Langdon percebeu que não havia nenhum evento naquele dia e retornou a ligação ao escritório de Peter. O falso secretário disse a ele que logo entenderia o que estava acontecendo. Langdon encontrou o braço de Peter Solomon no centro da rotunda, um local público de grande circulação; sua mão tinha sido tatuada representando um símbolo de iniciação à maçonaria. A polícia americana (CIA) logo entrou em ação e descobriu que Peter Solomon havia sido sequestrado. O sequestrador entrou em contato com as autoridades policiais e declarou que pretendia divulgar na internet um vídeo com rituais maçônicos envolvendo autoridades do governo.

A policial Inoue Sato era a autoridade máxima no escritório da CIA e estava comandando a investigação em busca do sequestrador. Ela pediu a colaboração de Robert Langdon, pois ele tinha conhecimentos aprofundados em simbologia e era amigo da vítima. A princípio Langdon hesitou, a fim de não precisar revelar os segredos daquela fraternidade. Ao perceber, porém, que não só a vida de seu amigo estava em perigo, mas também o futuro da fraternidade maçônica – ameaçada pelo vídeo que o sequestrador pretendia revelar na internet – o simbologista resolveu cooperar com a polícia.

Warren Bellamy era um “irmão maçom” de Peter Solomon e ambos haviam estabelecido um contrato fiduciário com outros “irmãos” de que não revelariam os segredos da maçonaria nem à custa da morte de um deles. Ao longo da investigação policial, Warren Bellamy se recusou a ajudar a CIA e a obedecer às ordens do sequestrador. Além disso, ele convenceu Robert Langdon a fugir com a pirâmide, temendo que o segredo maçônico fosse descoberto e que

o contrato fiduciário que ele havia estabelecido com outros maçons fosse rompido. Langdon também sabia que, para Peter, era mais importante preservar o segredo da pirâmide do que morrer.

Mal'akh manteve Peter Solomon em cativeiro e estabeleceu contato com Katherine Solomon, irmã da vítima, sob a identidade de Dr. Christopher Abbadon, afirmando ser o psiquiatra de Peter. Após conseguir se aproximar de Katherine, o criminoso explodiu seu laboratório científico, destruindo sua pesquisa. A polícia conseguiu encontrar Katherine, na casa do Dr. Abbadon, e salvá-la da morte. A partir de então, a cientista passou a ajudar Robert Langdon e a polícia na investigação.

Algum tempo depois, o sequestrador levou sua vítima, Peter Solomon, para uma sala do Capitólio e pediu-lhe que realizasse um ritual maçônico no qual lhe enfiaria uma faca e revelaria a palavra mágica que desvendava os segredos da pirâmide. Peter realizou o ritual, enfiou a faca em Mal'akh, mas não revelou a palavra a fim de não romper o contrato fiduciário que havia estabelecido com a maçonaria. Mal'akh morreu sem conhecer a palavra mágica e a polícia chegou à sala com Langdon e Katherine logo após a morte do sequestrador. Outros agentes da polícia conseguiram impedir a publicação do vídeo com os rituais maçônicos na internet.

A descrição dessa narrativa policial também foi extensa – como a de *Anjos e demônios*, do mesmo autor – devido aos detalhes do enredo, imprescindíveis para a compreensão da ação do criminoso. Dan Brown encadeia várias narrativas de forma que a relação entre as personagens só é descoberta ao final, seguindo seu estilo de roteiro cinematográfico. Nesse romance policial também há várias narrativas paralelas e o criminoso, Zachary Solomon, assume identidades variadas em cada uma delas: 1) em uma narrativa, se identifica como Dr. Christopher Abbadon e diz ser o psiquiatra de Peter Solomon (a vítima), pois seu objetivo era atrair Katherine Solomon, irmã de Peter, e ganhar confiança suficiente para que ela o levasse até seu laboratório, que ele pretendia destruir; 2) em outra, o criminoso assume a identidade de Mal'akh, o sequestrador de Peter Solomon que faz contato com a CIA, exigindo a decifração da pirâmide maçônica em troca da vida de Peter

e ameaçando revelar um vídeo contendo rituais maçônicos na internet; 3) há ainda uma narrativa que descreve a perseguição realizada pela CIA em busca do sequestrador de Peter Solomon. Inoue Sato, a chefe da investigação, é quem executa a ordem dada pelos maçons para impedir a exibição do vídeo. Eles acreditavam que a sociedade não entenderia o significado dos rituais maçônicos filmados e que tal incompreensão poderia comprometer a reputação pública dos sujeitos envolvidos com a fraternidade. Dessa forma, a CIA deveria evitar uma catástrofe pública decorrente da revelação do segredo. A narrativa em que Zachary Solomon realiza os rituais maçônicos não é narrada nesse romance policial, mas é mencionada pelos personagens.

Zachary Solomon é movido pela paixão da vingança, já que seu pai o havia obrigado a optar pela riqueza da família ou pela maçonaria, além de ter se negado a pagar sua fiança. O trecho a seguir reproduz o diálogo entre vítima e criminoso no momento em que Mal'akh revela ser Zachary Solomon e explica os motivos para a vingança.

[Peter] – Você não sabe nada sobre meus motivos para deixar Zachary na prisão.

– Eu sei tudo! – disparou Mal'akh em resposta. – Eu estava lá. Você alegou que estava tentando *ajudar* seu filho. Foi por isso que ofereceu a ele a escolha entre riqueza e saber? Seu objetivo também era *ajudá-lo* quando lhe deu ultimato para se tornar maçom? Que tipo de pai dá ao filho a escolha entre “riqueza e saber” e espera que ele tenha condições de lidar com isso? Que tipo de pai deixa o próprio filho na prisão em vez de mandá-lo para casa em segurança? – Mal'akh então ficou bem na frente de Peter e se agachou, aproximando o rosto tatuado até poucos centímetros do seu. – E o mais importante... que tipo de pai é capaz de olhar o filho nos olhos... mesmo depois de todos esses anos... e nem sequer o reconhecer?

[...] – Sim, pai. Sou eu. – Mal'akh tinha esperado anos por aquele momento... para se vingar do homem que o abandonara... para encarar aqueles olhos cinzentos e dizer a verdade que passara tantos anos enterada. Essa hora havia chegado, e ele falou devagar, desejando ver todo o peso de suas palavras esmagar aos poucos a alma de Peter Solomon.

[...] – Meu próprio pai decidiu me deixar na prisão... e, naquele instante, jurei que ele havia me rejeitado pela última vez. Eu não era mais seu filho. Zachary Solomon deixou de existir. (Brown, 2009, p.429-30, grifo do autor)

É apenas a partir desse diálogo, presente em um dos últimos capítulos do livro, que o leitor entende que Mal'akh e Zachary Solomon eram a mesma pessoa. Quando Zachary Solomon pagou propina para sair da prisão, matou um dos presos e fingiu que aquele corpo era de Zachary, mudando sua identidade para Mal'akh. Durante o assalto realizado à casa dos Solomon, Mal'akh disse que ele era o assassino de Zachary Solomon, quando na verdade era o próprio filho de Peter Solomon. Esse jogo de máscaras criado pelo enunciador para esconder a identidade do criminoso, fazendo parecer que Zachary Solomon tinha sido assassinado na prisão, surpreende o leitor várias vezes, renovando suas expectativas a cada capítulo e fazendo-o se revoltar contra um indivíduo desconhecido, Mal'akh. Em *Anjos e demônios*, esse mesmo recurso é utilizado pelo camarlengo Carlo Ventresca, que se faz de vítima quando, na verdade, é o responsável pelos crimes. Em *O símbolo perdido*, a encenação criada pelo criminoso é ainda mais refinada, pois ele utiliza disfarces, perucas, maquiagem, vozes e nomes diferentes para agir. Cada identidade que ele assume tem uma função (entrar em contato com a vítima, com Robert Langdon, com Katherine Solomon, com a polícia), mas todas convergem para o objetivo de destruir a fraternidade maçônica.

Outro aspecto muito intrigante desse romance policial é que os “irmãos maçons” vão se revelando ao longo do enredo, conforme os segredos da fraternidade correm o risco de ser descobertos. Para os maçons, a manutenção dos segredos era mais importante do que a própria vida. A princípio, o simbologista Robert Langdon – que não era maçom, mas era muito amigo da vítima – não entendeu porque a policial Inoue Sato estava mais preocupada com a publicação do vídeo do que com a vida de Peter Solomon. Inoue não pretendia mostrar o vídeo a ninguém, a fim de evitar a revelação dos segredos, mas permitiu que Langdon assistisse à gravação a fim de que ele a ajudasse

na investigação. Embora ela não pertencesse à fraternidade, sabia da importância daquele vídeo e tinha ordens para impedir sua divulgação. Ao ver as imagens, Robert Langdon conheceu todos os rituais maçônicos necessários para se chegar ao mais alto grau da maçonaria e ficou espantado com o que viu. Sua surpresa se deu não apenas por alguém ter filmado aquelas cenas – o que era inadmissível dentro da fraternidade – e pelo seu conteúdo, mas também pelo fato de haver muitas autoridades públicas envolvidas nos rituais. Dessa forma, Robert Langdon conheceu muitos membros da maçonaria que não costumavam revelar sua identidade maçônica.

Warren Bellamy, irmão maçom de Peter Solomon, também não estava disposto a ajudar a polícia na investigação e, ao contrário, convenceu Robert Langdon a fugir com ele para que juntos impedissem o sequestrador de desvendar a pirâmide maçônica. Após Langdon ser violentado pelo criminoso, a policial Inoue Sato decidiu mostrar o vídeo à Warren Bellamy também. Dessa forma, conseguiu mais um aliado na busca pelo sequestrador. Esse empenho da fraternidade maçônica para que seus segredos não sejam revelados desperta a atenção do leitor, que vai ficando cada vez mais curioso para saber o que é tão importante que não pode ser revelado, qual é o conteúdo do vídeo, qual é o poder da pirâmide etc. Embora a maçonaria não seja uma religião, segue alguns dos princípios religiosos, entre eles, o de manter em segredo todas as práticas e rituais realizados pelos integrantes do grupo.

O envolvimento de alguns personagens com a investigação também se dá de forma gradual. Katherine Solomon, por exemplo, foi seduzida pelo Dr. Abbadon, que se dizia psiquiatra de Peter Solomon e a convenceu de que o irmão estava com sérios problemas e de que ele havia revelado os segredos sobre a pesquisa dela. Na verdade, Zachary Solomon sabia o que ela pesquisava, mas criou essa situação a fim de colocar Peter Solomon contra a irmã. Foi só após ser sequestrada e violentada pelo médico e, tempos depois, salva pela polícia, que Katherine Solomon passou a ajudá-los na investigação.

Como já pôde ser percebido na análise desse romance policial místico-religioso, a oposição fundamental que se manifesta no texto é /ocultação/ vs. /revelação/. A revelação do segredo místico-religioso

tem valor disfórico – como nos outros romances policiais estudados – e sua ocultação tem valor eufórico. A revelação da identidade do criminoso, por sua vez, também tem valor disfórico e é por isso que Zachary Solomon utiliza tantos recursos para escondê-la. Ao final da narrativa, ele só revela sua identidade a Peter Solomon a fim de culpá-lo por todos os fatos ocorridos. Para Peter Solomon, essa revelação foi muito surpreendente, pois, anos antes, a família havia realizado o enterro do filho, acreditando que ele tinha sido assassinado na prisão.

A morte do sequestrador ao final da narrativa também é um aspecto que diferencia esse romance policial místico-religioso dos outros. Embora Jorge de Burgos (*O nome da Rosa*) e Carlo Ventresca (*Anjos e demônios*) tenham se matado incendiados, Zachary Solomon é morto por sua principal vítima a partir de um pedido feito por ele mesmo. Zachary utilizou um ritual maçônico para metaforizar o que sentia em relação ao pai: que a maçonaria era mais importante em sua vida do que a própria existência do filho. Também surpreende o leitor a aceitação do pedido de Mal'akh por Peter Solomon, mesmo sabendo que ele era seu filho Zachary.

Nesse romance policial místico-religioso, embora o assassino Zachary Solomon tenha um motivo aparentemente individual para sua revolta, o problema enfrentado e questionado por ele é a imposição de uma ideologia a sujeitos que não tinham o interesse em conhecê-la. Caso semelhante ocorre no romance policial místico-religioso *O último cavalista de Lisboa* no qual o rei de Portugal obriga todos os habitantes de Lisboa a tornarem-se cristãos. Em *O símbolo perdido* essa imposição ocorre em âmbito familiar, mas Zachary Solomon se revolta pelo fato de o pai achar que, sendo maçom, seu filho deveria seguir o mesmo caminho.

Ao contrário dos romances policiais místico-religiosos em que há uma tentativa de desmoralização da Igreja Católica na enunciação, em *O símbolo perdido* a enunciação se propõe a desmistificar a fraternidade maçônica, mostrando que seus integrantes não pretendem fazer mal a ninguém. O enunciador desse romance policial mostra os mistérios em torno da maçonaria que geram equívocos, mal-entendidos e suspeitas infundadas sobre suas práticas. Ao longo da enunciação,



alguns dos rituais misteriosos da maçonaria são revelados a fim de que o enunciatário entenda que essa fraternidade não tem o objetivo de prejudicar os sujeitos não pertencentes ao grupo – ideia propagada pelo assassino. O professor de simbologia na Universidade de Harvard, Robert Langdon, é o principal aliado nessa missão, pois sempre argumenta a favor da maçonaria em suas aulas e retruca os ataques preconceituosos dos alunos mostrando que o cristianismo – tão bem aceito pela maioria da população – também possui rituais que podem ser considerados “esquisitos” aos olhos dos não cristãos. O enunciatário de *O símbolo perdido* constrói um enunciatário que não pertence à fraternidade maçônica nem conhece seus rituais e tem preconceitos quanto aos maçons. Essas ideias são diluídas ao longo da enunciação com o esclarecimento do significado e dos objetivos da maçonaria.

Como já foi dito, nesse romance policial místico-religioso a sociedade fechada que é alvo de um inimigo é a fraternidade maçônica e não a Igreja Católica. A ação do assassino visa à destruição dessa fraternidade e à revelação de seus segredos, como ocorre nos outros romances policiais em relação à Igreja. A fraternidade maçônica não está diretamente ligada a nenhuma religião e, ao contrário, aceita em seu grupo sujeitos que pertençam a distintas religiões. A semelhança que pudemos detectar, a partir dos romances policiais místico-religiosos, entre a fraternidade maçônica e a religião católica, se dá na composição de uma sociedade fechada, que possui rituais, valores, princípios e ideais que devem ser mantidos em segredo por seus membros.

Devido ao sucesso conquistado por Dan Brown nos livros *O código Da Vinci* e *Anjos e demônios*, o romance policial místico-religioso *O símbolo perdido* foi facilmente aceito pelo público leitor. O estilo de Dan Brown, que aborda questões religiosas ou místicas como motivação para os crimes em uma narrativa policial, formou uma legião de leitores fãs desse autor. Além disso, *O símbolo perdido* agrada ao leitor contemporâneo por desvendar os mistérios de uma sociedade fechada e secreta, conhecida por pouquíssimas pessoas. Muitos mitos macabros existem em torno da maçonaria, como o de que os maçons bebem sangue humano, e o livro procura desvendar esses mistérios.

Outro fator que caracteriza o romance policial místico-religioso *O símbolo perdido* é o jogo de identidades criado pelo criminoso Zachary Solomon, que se assemelha ao recurso utilizado por Dan Brown em *Anjos e demônios*, em que o criminoso finge ser a vítima de um grupo extinto, os *Illuminati*. Zachary Solomon assume outras três identidades, a de um milionário, a do psiquiatra Dr. Abbadon e a do assassino Mal'akh, a fim de garantir a eficiência de sua *performance* criminosa. O milionário conseguiu ingressar na maçonaria a fim de realizar e filmar todos os rituais. O Dr. Abbadon aproximou-se de Katherine Solomon e destruiu seu laboratório de pesquisa. A verdadeira identidade do Dr. Abbadon só foi revelada ao leitor quando Warren Bellamy, irmão maçom de Peter, encontrou fotos de Zachary Solomon na casa do psiquiatra, após a polícia invadir o local onde Katherine Solomon tinha sido mantida em cativeiro. Mal'akh, por sua vez, vingou-se do pai por meio de um sequestro, seguido de tortura e de um ritual maçônico no qual Peter Solomon matou-o.

Sendo assim, *O símbolo perdido* constitui-se como um romance policial místico-religioso que se tornou um *best-seller* por diferentes motivos. Justamente por se tratar de um livro feito com objetivos mercadológicos, é notória a criatividade do autor para amarrar os fatos e os enigmas místicos dentro de um romance policial. Os recursos utilizados por Dan Brown na elaboração do enredo valorizam seu conteúdo e agradam ao público leitor contemporâneo, revelando-lhe segredos de uma sociedade secreta – a maçonaria – e surpreendendo-o a cada capítulo com uma narrativa de ação e mistério.

## 2.8. O romance policial místico-religioso

A partir do que vem sendo discutido e proposto desde o início, descreveremos aqui as características de um subgênero do romance policial que denominamos **romance policial místico-religioso**. A configuração da temática “misticismo e religiosidade”, definida em Massi (2010), serviu de base para a seleção de nosso *corpus*. Após analisarmos os sete romances policiais selecionados, deixamos de

entender tais características simplesmente como um tema, que perpassava os romances policiais, para entendê-la como um **subgênero** do romance policial. É importante dizer que as obras aqui estudadas não são as únicas que se configuram como romances policiais místico-religiosos – e nosso objetivo não foi fazer um levantamento de todas as obras possíveis – mas são livros que contribuíram para a definição desse subgênero. Acreditamos que o resultado mais importante deste trabalho é, justamente, demonstrar que há uma espécie de romance policial que ainda não havia sido definida, da forma como fizemos, e que pode compreender outros romances policiais não estudados aqui. Além disso, o romance policial místico-religioso caracteriza um subgênero do romance policial bem aceito pelo público leitor contemporâneo, pois figura na lista dos livros mais vendidos no Brasil e tende a continuar sendo produzido.

Ao longo da análise de cada um dos romances policiais místico-religiosos, estabelecemos comparações entre os livros, destacando suas principais semelhanças e diferenças. Nosso propósito foi mostrar os limites impostos pelo gênero policial e sua flexibilidade diante de vários exemplares. Agora, partiremos da análise parcial para a análise do todo e destacaremos a configuração do romance policial místico-religioso. Inicialmente, apresentamos um quadro que resume os enredos, na ordem em que as obras foram analisadas. Nesse quadro, inserimos os elementos mais importantes para a compreensão e análise das obras: *segredos*, que desencadeiam toda a ação do criminoso e do sujeito que realiza a investigação; *crimes*, já que o assassinato não é a única forma de violência que se manifesta nesses livros; *investigações*, que se dão em busca da identidade do criminoso e do segredo místico-religioso; *criminosos*, considerando-se os sujeitos taxados de culpados nas narrativas e não os sujeitos que cometem crimes; *vítimas*, considerando-se apenas as pessoas que foram mortas pelo criminoso e não todos os personagens que morreram na trama; *espaço utópico*, definido como o lugar onde se realizam as *performances* do criminoso e do detetive; e, finalmente, *sanção do criminoso*, que nem sempre é realizada por um destinador-julgador.

Quadro 2.2 – Resumo

OBRA	SEGREDOS	CRIMES	INVESTIGAÇÕES
<i>O nome da Rosa</i> , de Umberto Eco	Biblioteca; livro de Aristóteles que incitava o riso	Assassinatos	Suspeita de heresia; busca da identidade de um assassino por Guilherme de Baskerville com auxílio de Adso de Melk
<i>O último cabalista de Lisboa</i> , de Richard Zimler	Grupo cabalístico que praticava o judaísmo e contrabandeava livros judaicos	Assassinatos e roubo	Busca da identidade do assassino por Berequias Zarco e seu amigo Farid
<i>O código Da Vinci</i> , de Dan Brown	A relação amorosa entre Jesus Cristo e Maria Madalena, que originou as famílias merovíngias	Assassinatos	Busca da identidade do assassino; decifração da mensagem deixada pela vítima por Robert Langdon e Sophie Neveu
<i>Os crimes do mosaico</i> , de Giulio Leoni	Descoberta de uma nova terra, rica em ouro	Assassinatos e roubo	Busca da identidade do assassino por Dante Alighieri
<i>O último templário</i> , de Raymond Khoury	Diário de Jesus Cristo contando sua verdadeira história	Assassinato, roubo e ataque ao Museu Metropolitano de Arte	Busca da identidade do assassino pelo FBI e por Tess Chaykin e Sean Reilly (em dupla); perseguição do criminoso para encontrar o segredo
<i>Anjos e demônios</i> , de Dan Brown	Desenvolvimento da substância antimatéria; apoio do Vaticano a uma pesquisa científica	Assassinatos, roubos, sequestros	Busca da identidade do assassino pela polícia italiana, por Maximilian Kohler e por Vittoria Vetra e Robert Langdon (em dupla)
<i>O símbolo perdido</i> , de Dan Brown	Rituais maçônicos; envolvimento de autoridades públicas nos rituais maçônicos gravados em vídeo	Assassinatos, roubos e sequestro	Busca da identidade do assassino pelo FBI, por Robert Langdon e por Katherine Solomon (em equipe)

CRIMINOSOS	VÍTIMAS	ESPAÇO UTÓPICO	SANÇÃO DO CRIMINOSO
Jorge, o bibliotecário, em <b>defesa</b> do segredo	Adelmo de Otranto e mais seis monges (7)	Biblioteca da abadia	Morreu após comer as páginas envenenadas do livro proibido e por fogo na biblioteca
Diego Gonçalves em <b>ataque</b> aos judeus, a mando da Igreja Católica	Abraão Zarco e uma moça (2)	Porão da casa de Abraão Zarco	Foi assassinado pelo sobrinho da vítima, Berequias Zarco
Silas, a serviço do “mestre” Leigh Teabing, em <b>ataque</b> à Igreja Católica, a mando da <i>Opus Dei</i>	Jacques Saunière, os três guardiões do Priorado de Sião e uma freira (5)	Museu do Louvre	Foi baleado em uma perseguição policial e morreu
Veniero Marin em <b>ataque</b> à Igreja Católica em nome dos Cavaleiros Templários	Ambrogio Giotto e Teofilo Sproviere (2)	Grupo Terceiro Céu	Morreu em um incêndio em seu barco quando fugia da cidade de Florença, após ser descoberto
William Vance em <b>ataque</b> à Igreja Católica em nome dos Cavaleiros Templários	Visitantes do Museu Metropolitano de Arte; três cavaleiros (5)	Museu Metropolitano de Arte	Morreu ao cair de um penhasco, tentando recuperar o códex templário
Carlo Ventresca, o camerlengo, representado pelo <i>Hassassin</i> , em <b>defesa</b> da Igreja Católica	Leonardo Vetra, o papa, quatro cardeais; Maximilian Kohler, o policial Olivetti (8)	Cidade do Vaticano	Incendiou seu corpo após ter a identidade revelada à sociedade fechada a qual pertencia
Zachary Solomon (Mal’akh) em <b>ataque</b> à maçonaria	Peter Solomon; Isabel Solomon; Trish Dunne, o vigia e o agente de segurança; o policial Hartmann; Katherine Solomon e Robert Langdon (gravemente feridos) (7)	Capitólio	Morreu em um ritual maçônico após sua vítima (Peter Solomon) o ter esfaqueado, obedecendo a seu pedido

Fonte: Elaboração própria.

O primeiro aspecto a ser destacado em relação ao quadro resumo é a ação dos criminosos dos romances policiais místico-religiosos, que pode ocorrer em forma de **ataque** ou **defesa** de uma sociedade fechada. A defesa é menos comum e só se manifesta em *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios*, mas também é decorrente de uma ameaça (um ataque) recebida pelo criminoso, em relação ao segredo que protege. Nos romances policiais místico-religiosos em que o criminoso mata para atacar a sociedade fechada, o motivo também é a tentativa de revelação de um segredo, pertencente a essa sociedade fechada.

Uma análise semiótica dos romances policiais místico-religiosos demonstra que a oposição fundamental é /ocultação/*vs.*/revelação/, que se manifesta no nível fundamental do percurso gerativo do sentido. Essas duas categorias, /ocultação/*e*/revelação/, se relacionam tanto a um segredo místico-religioso protegido por uma sociedade fechada – geralmente uma instituição religiosa – quanto ao segredo sobre a identidade do criminoso. A disputa travada nessas narrativas ocorre porque uma sociedade fechada quer manter seu segredo e um sujeito inimigo, que pertence à outra sociedade fechada, quer revelá-lo. Independente de o criminoso estar agindo em defesa da sociedade fechada detentora do segredo místico-religioso ou em ataque a ela, a revelação desse segredo tem valor disfórico, de forma que nunca é divulgado à sociedade aberta. A revelação do segredo sobre a identidade do criminoso, por outro lado, tem valor eufórico e é importante para que outro segredo, o místico-religioso, se mantenha. Na maioria das vezes em que o criminoso tentou revelar o segredo místico-religioso foi encontrado e assassinado.

O sujeito que realiza a investigação não recebe o título de “detetive” nos livros estudados e, portanto, também não foi chamado dessa forma em nosso trabalho – como será explicado no próximo capítulo. Sua ação envolve a descoberta de dois segredos: quem é o criminoso e qual é o segredo que dada sociedade fechada protege. A investigação em busca do criminoso se dilui à medida que as questões místicas e religiosas, ou seja, as causas e as consequências do crime, superam a busca da identidade do criminoso dispersando o sujeito que realiza a investigação e, conseqüentemente, desviando a atenção do leitor.

Todo o suspense do enredo recai sobre um misticismo proveniente dos segredos protegidos por uma sociedade fechada e se torna mais interessante entender os motivos que manipularam o sujeito do fazer criminoso a realizar sua *performance* do que simplesmente conhecer sua identidade. É preciso saber a qual grupo ele pertence e o que estava por trás de sua ação criminosa.

Em virtude de os motivos para os assassinatos serem coletivos, suas consequências envolvem um grupo maior de pessoas, aumentando a responsabilidade do sujeito que realiza a investigação na busca pela verdade. Os criminosos, geralmente, não são punidos por um destinador-julgador, responsável pela sanção negativa desses sujeitos, como ocorre nos romances policiais tradicionais, em que o detetive entrega o culpado pelos crimes à polícia ou à justiça, que serão responsáveis por sua punição. Entretanto, nos romances policiais místico-religiosos, todos os criminosos morrem ao final do enredo, por diferentes motivos. Em *O último templário* o criminoso se joga de um penhasco atrás de um manuscrito; em *Os crimes do mosaico* o barco que levava o assassino e sua cúmplice, em fuga, pega fogo; em *O nome da Rosa*, *Anjos e demônios* e *O símbolo perdido* os criminosos se suicidam após terem suas identidades descobertas, por diferentes motivos; em *O último cabalista de Lisboa*, o sujeito que realiza a investigação mata o criminoso por vingança e, por fim, em *O código Da Vinci*, o criminoso é baleado em uma perseguição policial. Não repetiremos as justificativas para essas mortes, que estão detalhadas na análise de cada romance policial místico-religioso, mas destacamos o fato de todos eles morrerem, mesmo que nem sempre exista um destinador-julgador para puni-los. Nos casos em que os criminosos morrem por acidente, como *O último templário* e *Os crimes do mosaico*, a enunciação faz parecer que esses sujeitos foram punidos por uma força divina, superior e sobrenatural.

O fato de um assassino morrer em um romance policial pode até parecer incoerente, já que ele é o sujeito que mata, mas os criminosos dos romances policiais místico-religiosos têm uma missão a cumprir que vai além do assassinato. Alguns querem revelar o segredo, outros tentam protegê-lo. Quando essa missão é cumprida e o segredo é

protegido ou quando o criminoso sabe que não conseguirá revelar o segredo, sua existência no enredo não faz mais sentido e ele é retirado de cena por meio de um suicídio, um acidente ou outro assassinato. Nos casos em que ocorre outro assassinato, como em *O último cabalista de Lisboa*, as narrativas se sobrepõem e o criminoso torna-se vítima de outro assassino.

Tantas mortes ocorrem porque nos sete romances policiais místico-religiosos analisados os conflitos travados entre sociedades fechadas envolvem a oposição de sistemas de valores protegidos por cada uma delas. Há nesses enredos três grupos: uma sociedade fechada que detém um importante segredo, uma sociedade fechada que quer revelar o segredo e uma sociedade aberta, a quem se destina a revelação do segredo. A sociedade aberta é composta por todos os personagens do enredo que não pertencem a nenhum dos outros dois grupos. A sociedade fechada que quer revelar o segredo delega apenas um sujeito para agir. O criminoso, como já foi explicado, pode tanto pertencer à sociedade fechada que detém o segredo quanto à sociedade fechada inimiga. O que não muda nessas narrativas é que o segredo místico-religioso nunca é revelado à sociedade aberta.

As sociedades fechadas que aparecem nos romances policiais místico-religiosos são representadas por grupos religiosos ou místicos cujo acesso é restrito. A Igreja Católica, a cabala e a maçonaria são alguns exemplos. O romance policial místico-religioso *O símbolo perdido* é o único em que a Igreja Católica não é alvo de um ataque inimigo, mas sim a sociedade secreta da maçonaria. Em *O último cabalista de Lisboa*, um grupo de cabalistas tenta manter segredo sobre as práticas judaicas em virtude da proibição do rei de Portugal, que representa a Igreja Católica. Nos outros cinco romances policiais do *corpus*, a Igreja Católica é a sociedade fechada que detém o segredo a ser revelado por um inimigo.

Em decorrência dessa disputa pela manutenção ou pela revelação de um segredo, os romances policiais místico-religiosos apresentam uma estrutura de narrativas paralelas em que cada uma descreve o percurso realizado por um dos sujeitos do fazer. Ao longo da análise de cada um dos romances policiais, feita nesse segundo capítulo,



descrevemos as narrativas que aparecem nos enredos. Tal estrutura também se manifesta nos romances policiais tradicionais, como os de Agatha Christie, em que uma narrativa descreve a ação do criminoso e a outra narra a *performance* do detetive. Após o criminoso ter realizado sua *performance*, o detetive é acionado para encontrá-lo. Em alguns casos, o criminoso continua matando até ser encontrado pelo detetive, que deve entregá-lo a um destinador-julgador responsável por sua punição. Embora essas narrativas se desenvolvam, no romance policial tradicional, de forma paralela, o leitor só conhece a narrativa do criminoso após o detetive concluir sua investigação e apresentar os resultados.

A estrutura de narrativas paralelas só não aparece nos romances policiais místico-religiosos *O nome da Rosa* e *O último cavalista de Lisboa*, pois as duas obras são narradas em primeira pessoa, a partir de um manuscrito elaborado por um sujeito que vivenciou a situação e que, portanto, não poderia ter acesso ao percurso realizado pelos outros personagens da trama. Nas seções em que esses dois romances policiais místico-religiosos foram analisados, explicitamos o jogo de enunciações que se manifesta nessas obras por conta dos manuscritos utilizados pelos enunciadores para contar as histórias.

O sujeito encarregado de realizar a investigação nos romances policiais místico-religiosos tem uma importância fundamental no enredo. Suas características serão descritas no próximo capítulo, mas o ponto que queremos destacar nesse momento é seu papel de mediador entre o leitor e o segredo místico-religioso. Segundo Figueiredo (2003, p.87), decifrar um enigma

[...] É a tarefa infinita de impor uma interpretação sobre outra interpretação, o que, como nos diz Foucault, não se faz sem violência. Seguindo esta linha, tendemos a considerar que o detetive, na narrativa de temática policial, é apenas aquele que tem o poder para impor sua interpretação como verdade final. Daí somos levados a indagar a partir de que pressupostos éticos podemos avaliar a violência em suas diferentes formas de manifestação, a partir de que princípios podemos dizer o que é ou não um crime.

Nos romances policiais místico-religiosos, os sujeitos que realizam a investigação quase sempre têm acesso ao segredo protegido por uma sociedade fechada e cabe a eles decidir entre a revelação ou a ocultação desse segredo. Na maioria das vezes, os responsáveis pela investigação conseguem reunir documentos que revelam a verdade descoberta, o que facilitaria muito sua divulgação, caso optassem por prová-la. É por meio da investigação realizada por esses sujeitos que o leitor consegue ter acesso ao segredo místico-religioso, mesmo que a sociedade aberta não possa conhecê-lo. O único romance policial místico-religioso em que isso não ocorre é *O último templário*, em que o criminoso derrubou de um penhasco o manuscrito que revelava os segredos da Igreja Católica, impedindo os sujeitos que realizaram a investigação e, conseqüentemente, o leitor de descobrir qual era o segredo que ele estava tentando revelar.

Como já vimos, há dois segredos nos enredos: um sobre a identidade do criminoso e outro pertencente a uma sociedade fechada e ligado a uma questão místico-religiosa. A revelação do segredo sobre a identidade do criminoso tem valor eufórico e é importante para manter o outro segredo, cuja revelação tem valor disfórico. Nos romances policiais místico-religiosos em que o criminoso ataca uma sociedade fechada inimiga, descobrir sua identidade é importante para impedi-lo de revelar o segredo. O sujeito que realiza a investigação sabe que o objetivo do criminoso é descobrir e revelar o segredo protegido por suas vítimas, portanto, precisa encontrá-lo. Nos romances policiais clássicos essa estrutura não se manifestava, já que só havia um segredo (sobre a identidade do criminoso). Descobrir esse segredo tinha outra função, que era impedir o criminoso de continuar matando e puni-lo. No romance policial místico-religioso, manter o segredo protegido por uma sociedade fechada é mais importante do que punir o criminoso e quando isso ocorre é para que o segredo não seja revelado.

Em relação à motivação dos criminosos, em dois romances policiais estudados os sujeitos que realizam os crimes são tomados por um fanatismo religioso declarado. Em *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios*, o criminoso mata todos aqueles que ameaçam revelar o segredo protegido pela Igreja e alega estar defendendo os princípios

da religião e da sociedade fechada a qual pertence. Há também os sujeitos que, agindo de forma contrária, revoltam-se contra as imposições da religião e lutam para revelar a verdade à humanidade. São exemplos disso: William Vance, de *O último templário*, que acredita ser o grande salvador da humanidade, capaz de destruir uma história construída há séculos pela Igreja e revelar a verdade aos fiéis; a *Opus Dei*, de *O código Da Vinci*, que assassina Jacques Saunière, pois queria roubar as provas que ele tinha para revelar o segredo à humanidade; Veniero Marin, de *Os crimes do mosaico*, que quer impedir a Igreja de explorar a nova terra que descobriu e por isso rouba os mapas com as rotas dos mares e dos ventos; e Zachary Solomon, de *O símbolo perdido*, que quer convencer seu pai de que tudo o que fez pela maçonaria foi em vão e quer divulgar os rituais executados pelos maçons na internet, como se isso pudesse impedi-los de continuar acreditando e praticando essa ideologia. Esses sujeitos que se revoltam contra o poderio da religião não conseguem ter sucesso, uma vez que a força dessa sociedade fechada – que, na maioria das vezes, é representada pela Igreja Católica – para manter seu segredo é muito maior do que a vontade de determinado sujeito em revelá-lo. Em *O último cabalista de Lisboa*, por sua vez, o criminoso Diego Gonçalves tem outro motivo e afirma ter matado Abraão Zarco porque ele não conseguiria sobreviver durante muito tempo em Lisboa, já que a Inquisição estava à procura dos judeus.

Os criminosos dos romances policiais místico-religiosos são representantes de actantes coletivos em seis obras estudadas, ou seja, eles pertencem a sociedades fechadas e agem em nome dos valores que seu grupo defende. Em *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios* os criminosos justificam seus atos como defesa contra um inimigo do actante coletivo que representam e, por isso, não são punidos por nenhum membro do grupo. Eles matam para proteger um segredo e conseguem eliminar as ameaças. Em *O último cabalista de Lisboa*, *O código Da Vinci*, *O último templário* e *Os crimes do mosaico*, os criminosos são representantes de actantes coletivos e estão atacando sociedades fechadas. Nenhum deles consegue revelar o segredo dessas sociedades porque são sancionados negativamente (por membros da

sociedade fechada inimiga ou por acidente) e morrem. Em *O símbolo perdido*, excepcionalmente, o criminoso não é representante de um actante coletivo e ataca uma sociedade fechada por motivos pessoais. Assim como os outros criminosos, ele não consegue revelar o segredo à sociedade aberta.

Nos sete romances policiais místico-religiosos estudados há uma forte relação entre um segredo místico-religioso e um contrato fiduciário, estabelecido para que o segredo seja protegido. Quando esse contrato fiduciário é rompido, é necessário o estabelecimento de um novo contrato fiduciário, entre outros sujeitos, a fim de que o segredo se mantenha. De maneira geral, a maior diferença entre os romances policiais clássicos e os romances policiais místico-religiosos, no que diz respeito ao estabelecimento dos contratos fiduciários é o destinatário-manipulador do fazer do detetive, representado por ele mesmo ou pela vítima, e a razão do crime, que é atribuída à manutenção de um segredo ou à tentativa de descobri-lo e que está sempre relacionada ao cumprimento ou rompimento de um contrato fiduciário.

Os sete livros estudados possuem elementos próprios da narrativa policial, o que faz que pertençam ao gênero; mas, ao mesmo tempo, apresentam uma série de outras características que não correspondem às do romance policial clássico e, por isso, foram classificados como um subgênero do romance policial. A existência das sociedades fechadas que entram em conflito por conta de um segredo místico-religioso pertencente a uma delas é a principal característica definidora desse subgênero, o romance policial místico-religioso, pois a estrutura policial só existe por conta dessa configuração. Só há assassinatos, crimes e investigação porque há um segredo místico-religioso que quer ser revelado por um inimigo e que é, ao mesmo tempo, protegido por um grupo. É a partir desse segredo que o enredo se desenvolve e é ele que articula a ação dos sujeitos do fazer, que realizam o crime e a investigação. O grande nó do romance policial místico-religioso é a existência do segredo místico-religioso e o desfecho da história é decorrente de uma tentativa de revelação, ou seja, de uma tentativa de transformar o segredo em verdade e diluir o poder da sociedade fechada que o detém.

A sociedade fechada detentora do segredo místico-religioso, por sua vez, só se constitui por conta do próprio segredo, cujo conhecimento é definidor dos sujeitos que fazem parte desse grupo. Aqueles que o conhecem, porque realizaram os rituais de iniciação necessários para isso, são os iniciados no grupo e fazem parte daquela sociedade. Se esse segredo místico-religioso for revelado à sociedade aberta, a “chave” que tranca a sociedade fechada estará perdida e todos terão acesso à verdade, fazendo que esse conhecimento não seja mais um segredo. Por esse motivo, o universo registrado no romance policial místico-religioso conspira para que o segredo não seja revelado. É essa estrutura centrada no mistério, na ação e na disputa pelo poder que faz que o romance policial místico-religioso faça tanto sucesso. As consequências desastrosas da revelação do segredo fazem que uma determinada sociedade proteja-o com todas as suas forças enquanto outra sociedade quer revelá-lo a qualquer custo. Assim, instaura-se uma guerra extremamente violenta em que vale matar, roubar, sequestrar, torturar, envenenar para que o segredo não seja descoberto.

A tentativa de desmoralização da Igreja Católica é um aspecto importante para a descrição dos romances policiais místico-religiosos. Em *O símbolo perdido*, a desmoralização da Igreja Católica não se manifesta, pois o objetivo do criminoso é destruir a fraternidade maçônica. Mesmo que se refira a outra sociedade fechada, esse romance policial místico-religioso apresenta a mesma estrutura narrativa dos outros. Como já foi detalhado ao longo da análise de cada obra de nosso *corpus* de pesquisa, a imagem negativa da Igreja Católica é construída pela enunciação e/ou pelo enunciado. Mesmo que em alguns romances policiais místico-religiosos o criminoso aja em defesa da Igreja Católica – como em *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios* – ou em ataque a essa sociedade inimiga – como nos outros cinco romances policiais estudados – essa tentativa de desmoralização da Igreja Católica se manifesta. Nos casos de defesa, essa desmoralização só se manifesta na enunciação. Os criminosos, que fazem parte da Igreja Católica, sentem-se no direito e no dever de matar os sujeitos que tentam afrontar essa poderosa instituição para descobrir seus segredos ou para fazer parte dela.

Ao mesmo tempo que os romances policiais místico-religiosos constroem uma imagem negativa da Igreja Católica, considerando essa instituição assassina, corrupta, hipócrita, autoritária, oportunista, chantagista etc., eles demonstram o poder dela perante a sociedade. A Igreja Católica que se manifesta nessas narrativas **mata** seus inimigos, sem receio ou piedade, a fim de manter seus princípios e valores, **compra** o silêncio das pessoas para evitar denúncias e, ao mesmo tempo, **finge** ser correta e justa. Para se defender, ela coloca o simulacro de Deus como responsável por todas as ações que possam ser condenadas pelos humanos, como se essa força superior permitisse e ordenasse tais atitudes. Assim, todos aqueles que tentam afrontar essa instituição e revelar seus segredos são punidos severamente, muitas vezes com a morte, de forma que a Igreja Católica sempre sai vencedora nas guerras travadas com seus inimigos.

Há dois romances policiais místico-religiosos em que essa desmoralização da Igreja Católica aparece na enunciação em forma de **denúncia**, são eles *O nome da Rosa* e *O último cavalista de Lisboa*. As duas histórias foram escritas a partir de manuscritos redigidos por sujeitos que vivenciaram situações inusitadas em que a Igreja Católica praticava assassinatos. Os manuscritos só se tornaram livros muito tempo depois do momento em que os crimes ocorreram e isso se deve ao medo que os narradores tinham, na época, de desnudar essa realidade e serem punidos como as vítimas estavam sendo. Além disso, há um jogo de enunciações nesses dois romances policiais místico-religiosos – já discutido na análise de cada um deles – que distancia o enunciador do sujeito que vivenciou os fatos. Em *O nome da Rosa*, a história é narrada pelo jovem católico Adso de Melk, que acompanhava a investigação de seu mestre Guilherme de Baskerville a respeito das mortes ocorridas em um mosteiro da Itália medieval. Adso também era católico, mas não vivia naquele mosteiro e não conhecia as brutais punições de práticas heréticas realizadas pelos religiosos mais tradicionais. Em *O último cavalista de Lisboa*, a heresia também é o tema central e a história é narrada pelo judeu Berequias Zarco, cujo tio foi assassinado por outro judeu que havia se vendido à Igreja para denunciar aqueles que não haviam se convertido ao cristianismo.

O romance policial místico-religioso, portanto, é um subgênero do romance policial muito lido no Brasil e no mundo todo porque mescla ação, suspense, amor, mistério, história, romance policial, agradando diferentes públicos de diferentes maneiras. Tudo o que uma narrativa policial precisa ter – como detalhado no primeiro capítulo – e muito do que ela não deveria apresentar está no romance policial místico-religioso. As narrativas são dinâmicas como roteiros cinematográficos e, por isso, muitas delas foram transformadas em filmes homônimos, contribuindo para o sucesso ainda maior dos livros. O suspense existe não apenas em relação à identidade do criminoso, mas também em relação ao segredo místico-religioso. O amor também faz parte dos romances policiais místico-religiosos através do envolvimento entre um homem e uma mulher ou na relação entre a vítima e o sujeito que realiza a investigação, que é sensível e humano. O mistério aparece na ação do criminoso, que só explica sua motivação após ser descoberto. A história se manifesta, em muitos casos, na forma de romance histórico, nas referências a lugares, a personagens históricos, a grupos religiosos, sejam essas referências verdadeiras ou factuais. Enfim, a estrutura de romance policial perpassa todos esses elementos e é o encadeamento deles que faz do romance policial místico-religioso um *best-seller*.

### 3

## OS “DETETIVES” DOS ROMANCES POLICIAIS MÍSTICO-RELIGIOSOS MAIS VENDIDOS NO BRASIL DE 1980 A 2009

Com o surgimento do detetive Auguste Dupin nos contos de mistério de Edgar Allan Poe, publicados no século XIX, “Os crimes, então, passam a ser investigados e solucionados por uma personagem específica, criada mesmo para esse fim, e não por personagens sobrenaturais ou que entraram na trama por acaso [...]” (Martins, 2005, p.172-3). Dessa forma, o detetive se consagrou como a personagem mais importante da narrativa policial, devendo realizar sua investigação de forma eficiente, para que sua presença no enredo faça sentido.

Tendo em vista que o detetive é a personagem central da narrativa policial, já que determinou a criação desse tipo de texto, discutiremos, neste capítulo, a caracterização do perfil dos sujeitos que realizam a investigação nos romances policiais místico-religiosos. Curiosamente, esses sujeitos não recebem o título de “detetive” em nenhum dos sete romances policiais místico-religiosos estudados, mas também não são nomeados de nenhuma outra forma (por exemplo, investigadores, policiais etc.). Nossa escolha por dedicar um capítulo ao estudo desse sujeito do fazer se deveu às modificações que ele sofreu no romance policial místico-religioso.

Ainda no século XIX, surgiram detetives sucessores de Auguste Dupin, tais como Sherlock Holmes, criação de Arthur Conan Doyle.



Esses detetives do século XIX carregam na sua constituição de sujeito a crença de que as ciências poderiam ser a resposta para entender não apenas o homem, como também a estrutura de sua organização social. Os métodos utilizados pelos estudos científicos, acreditava-se, poderiam contribuir para todas as áreas do conhecimento, bastando, para isso, *que fosse percebido o fenômeno e, ao mesmo tempo, determinadas as leis que o regiam*, segundo a concepção positivista, que vigorava na época. Além disso, o desenvolvimento, a proliferação e o escalonamento social dos centros urbanos e, acrescenta-se, o advento da imprensa, foram condições necessárias para que o gênero policial, via Poe e Doyle, conquistasse o gosto do público. (Martins, 2005, p.175-6, grifo do autor)

Nos romances policiais tradicionais, o sujeito que realizava a investigação em busca da identidade do criminoso era nomeado detetive por conta das seguintes características: trabalhava como profissional liberal, sendo remunerado pela investigação realizada; tinha experiência na busca por criminosos, reconhecida pela sociedade e pela polícia; não tinha qualquer envolvimento ou relação afetiva, parental ou profissional com as vítimas – que ele não conhecia – ou as famílias delas; era um sujeito inteligente, perspicaz, frio e calculista, dotado de um raciocínio lógico e matemático e, enfim, não aceitava ou pedia ajuda a outras pessoas, pois sabia que era capaz de encontrar o criminoso sozinho.

Embora muitos leitores se lembrem do “meu caro Watson” auxiliando Sherlock Holmes na investigação, esse tipo de sujeito não compartilha o mesmo método que o detetive nem conhece as informações relevantes para a conclusão da investigação, descobertas pelo detetive propriamente dito. Watson era o narrador das histórias de Conan Doyle e sua falta de habilidade para lidar com as informações e as pistas que levavam ao criminoso ressaltava, ainda mais, a inteligência de Sherlock Holmes, que conseguia resolver o enigma a partir dos mesmos indícios. Martins (2000) define sujeitos desse tipo como “pseudodetetives”, pois “querem resolver o crime, [...] buscam informações a respeito dele e acompanham a investigação de perto. No

entanto, não conseguem estabelecer uma relação entre vítima, crime e criminoso” (Martins, 2000, p.90). Embora detenham as informações necessárias à solução do crime, eles não são capazes de organizá-las. Isso ocorre por falta de interesse, de conhecimento ou por causa da idolatria que mantém em relação ao detetive que acompanham. Para Albuquerque (1973, p.87),

A solução do mistério é alcançada pelo detetive, muitas vezes, através de uma observação fortuita de seu auxiliar; o leitor inteligente e observador poderá também chegar ao mesmo resultado. No entanto, o auxiliar apresentará sempre uma verdadeira obstrução cerebral, só entendendo o fato depois dele ser exaustivamente explicado pelo herói.

Há também, segundo Martins (2000, p.85), os “auxiliares do saber”, representados por vizinhos, empregados, testemunhas oculares, anônimos etc.

São aqueles que levantam hipóteses ou fazem acusações ou julgamentos a partir de interpretações bastante subjetivas. Eles são auxiliares segundo o saber, ou seja, exercem o papel de possuir um saber a ser compartilhado, pois informam sempre algo novo àquele que efetivamente investiga o crime, o detetive. Esse saber pode ser, se não a chave do enigma, um elemento orientador fundamental para o decorrer das investigações: a situação do crime, suas circunstâncias, o passado da vítima, etc. (Martins, 2000, p.85)

Os auxiliares do saber não estão encarregados de realizar a investigação, porém, quando percebem que podem ajudar ou incriminar um inimigo, não hesitam em apresentar suas reflexões, ideias, hipóteses, comentários, motivados pelo *dever* auxiliar o detetive e pelo *querer* estar conjunto com a verdade. Cabe ao detetive julgar a importância desses depoimentos e a relação desses sujeitos com os acusados, a fim de não comprometer a veracidade do resultado.

No romance policial tradicional, o detetive era um delegado da sociedade, que lutava por seus valores e ideais e que, ao ser escolhido para realizar a investigação, estabelecia um contrato fiduciário com seu destinador-manipulador, que podia ser representado pela polícia (que ainda não tinha encontrado a solução do mistério) ou por um sujeito relacionado à vítima. Nesse contrato, o detetive se comprometia a encontrar a identidade do assassino e entregá-lo a um destinador-julgador para que fosse devidamente punido. A sociedade, por sua vez, da qual saía(m) a(s) vítima(s) e o próprio criminoso, aguardava ansiosamente a resolução do crime e a punição do assassino para que a paz e a ordem fossem restabelecidas e a justiça fosse feita. Os contratos fiduciários estabelecidos entre o detetive e seu destinador-manipulador e entre o detetive e a sociedade ocorriam porque o detetive era o único sujeito capaz de encontrar a resolução do mistério em torno de um ou mais assassinatos.

Nos romances policiais místico-religiosos o perfil do “detetive” e sua área de atuação foram modificados. Os atores que desempenham a função de detetives não são profissionais da área, ou seja, não trabalham como detetives liberais, não realizam a investigação sozinhos e não estão buscando apenas a identidade de um assassino, mas também um segredo místico-religioso que pode ter causado a morte de algumas pessoas. Na maioria das vezes, esse sujeito se envolve com a investigação porque mantém uma relação afetiva, parental ou profissional com a vítima. Uma vez que o sujeito que realiza a investigação não é mais um delegado da sociedade, ele não estabelece um contrato fiduciário com ela. Sendo assim, a única pessoa que aguarda a resolução do crime é o destinador-manipulador do fazer investigativo, que muitas vezes é o próprio sujeito – o que elimina de vez o estabelecimento de um contrato fiduciário entre o detetive e a sociedade. Isso significa que a solução do mistério resolvido por esse sujeito interessa apenas ao leitor, que sabe que ele está realizando a investigação.

Em alguns romances policiais místico-religiosos, a investigação tem início para que se cumpra um contrato fiduciário previamente estabelecido com a vítima, que foi assassinada por ter se recusado a romper um contrato fiduciário em que se comprometia a manter

um segredo, por exemplo – como ocorre em *O código Da Vinci*, em que Jacques Saunière foi assassinado por ter se recusado a revelar o segredo protegido pelo Priorado de Sião. A ausência de um contrato fiduciário ou a restrição de sujeitos envolvidos nesse contrato diminui a responsabilidade daquele que realiza a investigação para encontrar o criminoso e entregá-lo a um destinador-julgador. Como a investigação está relacionada a um segredo místico-religioso, cabe a esse sujeito se ocupar, principalmente, da resolução desse enigma. A identidade do criminoso acaba sendo descoberta como consequência dessa outra investigação, já que a motivação do assassino sempre se relaciona ao segredo. Mais importante do que punir o criminoso é impedir que ele revele o segredo descoberto, que pertence a uma sociedade fechada.

Nos romances policiais místico-religiosos, nota-se uma infinidade de contratos fiduciários estabelecidos entre os personagens, que nem sempre estão ligados às relações entre o destinador-manipulador e o suposto detetive ou entre o sujeito que realiza a investigação e a sociedade, mas que sempre resultam em mortes, seja para o cumprimento ou pela ruptura desses contratos. Muitos contratos fiduciários foram estabelecidos entre a vítima, antes de seu assassinato, e o sujeito que realiza a investigação, como ocorre em *O último cabalista de Lisboa*, em que Berequias Zarco havia se comprometido com seu tio, que fora assassinado, a não revelar o segredo sobre o grupo cabalístico que ele comandava. Dessa forma, um sujeito é levado a querer encontrar o culpado pelo crime a fim de manter o segredo que determinou o estabelecimento do contrato fiduciário, temendo que o criminoso revele a verdade.

Há um tipo de contrato fiduciário que se manifesta nos romances policiais místico-religiosos *O nome da Rosa* e *Os crimes do mosaico* e que é estranho ao gênero policial. É aquele estabelecido entre o sujeito que realiza a investigação e o criminoso após a descoberta de sua identidade. Em *O nome da Rosa* tal contrato ficou implícito a partir do momento em que o criminoso provocou um incêndio com o objetivo de matar o sujeito que havia realizado a investigação e seu auxiliar. Além disso, ele eliminou todas as provas que poderiam revelar a verdade, impedindo o sujeito que realizou a investigação

de comprová-la. Em *Os crimes do mosaico*, tal contrato foi proposto pelo criminoso em troca do objeto-valor que teria sido o motivo para os assassinatos – os mapas que indicavam o caminho para uma nova Babilônia. Nesse sentido, o enunciador de *Os crimes do mosaico* constrói a imagem de um sujeito corruptível que era o prior da cidade e, portanto, tinha a obrigação de encontrar e punir o criminoso, mas preferiu receber uma recompensa por sua investigação a cumprir seu dever. Após o estabelecimento desse contrato fiduciário, porém, o criminoso foi acometido por um incêndio de causas desconhecidas em seu navio e o detetive queimou os mapas que havia ganhado por ter se arrependido da negociação. Nesses dois romances policiais místico-religiosos, os contratos fiduciários estabelecidos após a conclusão da investigação – entre os criminosos e os sujeitos que realizaram a investigação – foram cumpridos.

Caso semelhante ocorreu no romance policial tradicional *Assassinato no Expresso Oriente*,<sup>1</sup> de Agatha Christie, mas a causa da instauração do contrato fiduciário foi bastante diferente. O detetive Hercule Poirot viajava a trabalho quando foi surpreendido pelo assassinato de um sujeito dentro do trem Expresso Oriente. Após concluir a investigação, Poirot descobriu que os doze passageiros do trem haviam apunhalado a vítima e, portanto, eram culpados pelo crime. A causa desse assassinato, porém, era o sequestro de uma criança e o assassinato de seus pais cometido pela vítima, ou seja, tratava-se de uma punição do criminoso, uma vingança organizada por seus familiares e amigos. Diante das causas do crime, Hercule Poirot e o diretor da empresa de trens, que viajava no mesmo vagão, decidiram acobertar os criminosos e atribuir a culpa a um suposto sujeito que teria invadido o trem quando a neve interrompeu a viagem. Nos dois romances policiais místico-religiosos em questão, os assassinatos não são cometidos por vingança, mas sim para proteger um segredo.

---

1 Esse romance policial já foi citado quando tratamos das regras de Van Dine para a boa escritura da narrativa policial. Na ocasião, nossa preocupação era a quantidade de assassinos.

Nos romances policiais tradicionais o detetive está imune a qualquer tipo de violência, mesmo aquela cometida pelo assassino. Embora o criminoso saiba quem é o sujeito que está realizando uma investigação em sua busca, não se atreve a se aproximar desse sujeito temendo que ele descubra sua identidade. Pode-se dizer que, no romance policial tradicional, o único sujeito que o criminoso temia era o detetive, pois sabia que ele não perdoaria seus atos aplicando-lhe uma sanção negativa, representada pela prisão, por exemplo. Já no romance policial místico-religioso, o criminoso não teme o sujeito que realiza a investigação, pois sabe que ele não será capaz de lhe aplicar uma punição. O criminoso é mais forte e mais corajoso e, na maioria das vezes, ataca o sujeito da investigação de modo violento. Em *Os crimes do mosaico*, por exemplo, o criminoso Veniero Marin travou uma luta corporal com o responsável pela investigação, Dante Alighieri, ameaçando-o com um punhal. Em *O símbolo perdido*, o criminoso Zachary Solomon sequestrou Robert Langdon para que ele o ajudasse a desvendar os segredos da pirâmide maçônica e tentou matá-lo afogando-o em uma piscina. Os sujeitos que realizam a investigação, portanto, sofrem todo tipo de violência, como ameaças, agressões físicas, perseguições, sequestros, mas não são assassinados. Essa disputa entre o sujeito que realiza a investigação e o criminoso é, às vezes, tão acirrada que o criminoso acaba sendo morto por aquele responsável pela investigação, como ocorre em *O último cabalista de Lisboa*.

Outra característica dos romances policiais místico-religiosos é a existência de duas investigações: uma em busca da identidade do criminoso, com o objetivo de que ele seja encontrado e punido; outra em busca do segredo místico ou religioso relacionado ao assassinato. Algumas vezes essas duas investigações são realizadas ao mesmo tempo e pelos mesmos sujeitos, numa relação de causa e consequência. Ou seja, o criminoso sempre tem alguma relação com o segredo e descobrir sua identidade facilita o caminho a ser percorrido pelo sujeito que realiza a investigação. Em outras narrativas, a polícia busca a identidade do criminoso, para que ele seja punido pelos assassinatos, e os sujeitos envolvidos com a vítima realizam a outra

investigação, pois querem entender os motivos do crime e proteger o segredo místico-religioso.

Um novo perfil de “detetive” foi instaurado nos romances policiais místico-religiosos, que não é um detetive profissional e que, na maioria dos casos, não trabalha sozinho. Em quase todos os romances policiais, exceto em *Os crimes do mosaico*, os sujeitos que realizam a investigação contam com a ajuda de um ou mais aliados, que também pode(m) contribuir para a decifração de códigos e mistérios envolvendo o assassinato, compartilhando as descobertas. Não há hierarquia no trabalho desses sujeitos e nenhum deles é mais perspicaz do que o outro, já que as informações coletadas se complementam. Como os crimes são sempre realizados em função de questões místico-religiosas, pelo menos um dos sujeitos que realiza as investigações pertence a uma dessas áreas. A investigação, portanto, não é caracterizada como um inquérito policial e não exige a presença de especialistas da área criminal. O que ocorre, muitas vezes, é a descoberta da identidade do criminoso como consequência dessa investigação sobre o segredo místico-religioso.

O conceito de “eficácia” da semiótica discursiva pode ser aplicado, no nível narrativo do percurso gerativo do sentido, ao percurso narrativo realizado pelo sujeito da investigação, o qual compreende as etapas de manipulação, competência, *performance* e sanção. A seguir, iremos verificar a eficácia da *performance* investigativa dos sujeitos que a realizaram nos romances policiais místico-religiosos para verificar se eles obtiveram bons resultados ou não. Inicialmente, vamos trabalhar com a definição corrente de “eficácia” encontrada no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (versão eletrônica, grifo nosso), dando destaque às acepções mais pertinentes para nossa discussão:

## EFICÁCIA

1 virtude ou poder de (uma causa) produzir **determinado efeito**; qualidade ou caráter do que é eficaz – Ex.: *duvidamos da eficácia do pau-d’arco na cura do câncer*

2 segurança de um **bom resultado**; validez, atividade, infalibilidade

3 poder de persuasão – Ex.: *a eficácia de uma fábula como ensinamento moral*

4 efeito útil – Ex.: *a eficácia de um socorro*

5 qualidade de quem ou do que tem uma ação eficaz; capacidade, produtividade

Exs.: *a eficácia de uma galinha poedeira; a eficácia de um montador*

6 real produção de efeitos

7 Rubrica: administração; qualidade ou característica de quem ou do que, num nível de chefia, de planejamento, chega realmente à **consecução de um objetivo**

Ex.: *há eficiência na ação do seu gerente, mas não eficácia*

Dessa primeira definição, destacamos as acepções “determinado efeito”, “bom resultado”, “efeito útil” e “consecução de um objetivo” como importantes para a análise da *performance* investigativa, já que os sujeitos que realizam a investigação têm uma missão a cumprir: encontrar a identidade do criminoso e impedir que ele revele o segredo místico-religioso. Apenas nos romances policiais *O nome da Rosa e Anjos e demônios*, nos quais o criminoso age em defesa da sociedade fechada, o sujeito que realiza a investigação não está encarregado de impedir a revelação do segredo, já que essa é a função do criminoso. Nos outros cinco romances policiais místico-religiosos, porém, um sujeito é manipulado a realizar a investigação para impedir que o assassino descubra e revele o segredo pertencente a uma sociedade fechada.

Partindo para o aporte teórico da semiótica discursiva, destacaremos a seguir a definição de “eficácia” encontrada no *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage II* (Greimas; Courtés, 1986, p.37):

## EFICÁCIA

Se a eficácia é uma qualidade exigida pela teoria, ela é, ao mesmo tempo, em outro nível, uma propriedade dos discursos-objeto da qual a análise deve dar conta. A esse respeito, a teoria dos atos de linguagem e a pragmática propõem tradicionalmente alguns modelos. Em semiótica, e mais particularmente em sociosemiótica, é a partir dos



elementos da sintaxe narrativa e modal que se pretende dar conta da eficácia da comunicação “real”, concebida como campo de interação e de manipulação entre sujeitos (e não como simples lugar de transmissão de mensagens).<sup>2</sup>

Nessa definição, notamos que a eficácia é exigida pela teoria semiótica, pois faz parte do esquema narrativo canônico, que compreende o contrato, a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. De modo geral, pode-se definir a “eficácia” como uma grandeza orientada que exige um ponto de vista, pressupõe um observador ou sancionador e regras do jogo, ou seja, implica um contrato entre destinador e destinatário e uma sanção positiva pelo destinador. Quando a sanção é positiva, a eficácia existe, ou seja, o percurso narrativo foi eficaz. Nos romances policiais clássicos há uma programação determinada pelo tipo de texto: um sujeito realiza um crime e mantém sua identidade em segredo; o detetive é acionado para encontrá-lo e entregá-lo a um destinador-julgador, responsável por sua punição. A *performance* do detetive é, portanto, uma sanção negativa no percurso do criminoso. O observador ou sancionador que julgará a eficácia da *performance* do detetive pode ser tanto o destinador-manipulador de seu fazer, no enredo, quanto o leitor, que aguarda pela resolução do enigma e confia na atuação do detetive. Nos romances policiais místico-religiosos, geralmente, o sujeito que realiza a investigação é seu próprio destinador-manipulador. Dessa forma, cabe ao leitor julgar a eficácia de sua *performance*.

---

2 Tradução nossa. “EFFICACITÉ: Si l’efficacité est une qualité requise de la théorie, elle est en même temps, à un autre niveau, une propriété des discours-objets dont l’analyse doit rendre compte. La théorie des actes de langage et la pragmatique proposent traditionnellement des modèles à cet effet. En sémiotique, et plus particulièrement en sociosémiotique, c’est à partir des éléments de syntaxe narrative et modale que l’on vise à rendre compte de l’efficacité de la communication «réelle», conçue comme champ d’interaction et de manipulation entre sujets (et non pas comme simple lieu de transmission de messages).”

Anos mais tarde, Greimas e Courtés definiram a “eficácia” no *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2008, p.156) da seguinte maneira:

**EFICÁCIA s.f.**

FR. EFFICACITÉ; INGL. EFFICACITY

1. Em seu emprego corrente, **eficácia** é a capacidade de produzir um máximo de resultados com um mínimo de esforço (*Petit Robert*). Uma teoria semiótica, e os modelos que ela permite construir, são ditos eficazes quando, obedecendo aos princípios de simplicidade e de economia, são ao mesmo tempo projetivos, pelo que possibilitam prever e explicar grande número de fatos.

2. Falando-se de uma teoria formalizada, diz-se que ela é eficaz quando as regras que formula são operatórias, isto é, suscetíveis de serem executadas por um autômato. Sabe-se que o conceito de eficácia substitui, ao menos em parte, nas linguagens formais, os critérios de verdade.

→ **Operatório**

A primeira acepção do termo “eficácia”, definida pelo dicionário *Petit Robert*, trata de uma definição corrente do termo, próxima àquela encontrada no *Dicionário Houaiss*, já apresentada anteriormente. Já na segunda acepção, nota-se a relação entre os termos “eficácia” e “operacionalidade”. Isso significa que a eficácia pressupõe regras operatórias, executáveis. Também é importante destacar a afirmação de que o termo “eficácia” substitui os critérios de verdade, discutidos em *Du Sens II*, quando Greimas (1983) explica a relação entre verdade e eficácia ao tratar da manipulação discursiva. A verdade, para a teoria semiótica, é um efeito de sentido, ou seja, é uma construção do discurso embasada em um “fazer-parecer-verdadeiro”. O “parecer” não é apenas uma adequação do discurso com o referente, mas sim a adesão pelo destinatário ao qual o enunciador se dirige, condicionada pela representação. O destinatário, por sua vez, é o único capaz de sancionar o contrato de veridicção.

Greimas (1983) exemplifica o contrato de veridicção com dois tipos de manipulação: aquela realizada pelo discurso subjetivo e a realizada pelo discurso objetivo. Para a primeira, ele cita como exemplo as parábolas de Jesus Cristo, nas quais a *verdade* aparece em forma de *segredo*. O sujeito é comprometido, mas falso, e o saber é oculto, mas verdadeiro. Já no discurso científico, as marcas de enunciação são apagadas fazendo parecer que aquele não é o discurso do sujeito, mas o puro enunciado das relações necessárias entre as coisas. O sujeito, nesse caso, é comprometido, mas ocultado como falso. Esses dois procedimentos são contraditórios e destinados a produzir o verídico. Nesse sentido, o termo “verdade” vem sendo substituído por “eficácia”. Podemos entender, portanto, que a eficácia da investigação se dá quando os sujeitos que a realizaram conseguem impor a verdade ao leitor, mostrando o modo como desvendaram o enigma em torno do crime.

A eficácia de uma *performance* só se realiza se houver uma programação, um conjunto de regras a serem seguidas por um sujeito do fazer. Essas regras precisam ser planejadas com clareza e bem definidas para que possam ser executadas com precisão. Nos romances policiais clássicos, os detetives determinam as regras da investigação a partir de um raciocínio lógico, um método a ser seguido que, de preferência, já tenha se mostrado eficiente em outras investigações. A ação do detetive deve visar a um resultado rápido e preciso sem, no entanto, desprezar as regras do gênero policial e partir para o inverossímil, ou seja, o criminoso deve ser encontrado pela lógica e não por confissão, mágica ou sessão espírita – como foi explicado nas regras de S. S. Van Dine, referidas no primeiro capítulo. Quando o detetive tem experiência, o esquema de organização das informações já está determinado em sua mente e ele pode utilizar os mesmos princípios para descobrir o culpado pelo crime.

A partir dessas definições do conceito de “eficácia” para a semiótica discursiva, vejamos se os sujeitos que realizam as investigações nos romances policiais místico-religiosos executam *performances* eficazes.

Em *O nome da Rosa*, o abade Abbone acreditava que Guilherme William de Baskerville era o único sujeito capaz de encontrar o

culpado pelos misteriosos assassinatos que vinham ocorrendo no mosteiro. Por isso, pediu a ele que encontrasse a identidade do criminoso, mas que tivesse cautela para não comprometer a reputação do mosteiro. Guilherme não acreditava que forças diabólicas fossem a causa do crime – como alguns dos monges afirmavam – e optou por seguir um raciocínio lógico em busca de provas concretas que levassem ao culpado. Adso de Melk era discípulo e escrivão de Guilherme e o acompanhava na investigação, porém, além de ser muito novo e saber muito pouco sobre religião, não conseguia controlar o medo do assassino, o que o impedia de raciocinar a partir dos indícios encontrados. A partir das discussões que realizamos no início deste capítulo, provenientes de Martins (2000), Adso pode ser considerado um “pseudodetive”. O encantamento de Adso diante da perspicácia de seu mestre na resolução dos enigmas tem a função de valorizar a inteligência de Guilherme e, com isso, mostrar ao leitor sua competência. Logo no primeiro capítulo de *O nome da Rosa*, a caminho do mosteiro, Guilherme observou pegadas de cascos na neve e concluiu tratar-se da fuga de um cavalo da abadia, deixando Adso perplexo com sua capacidade de dedução.

Guilherme de Baskerville, portanto, foi eficaz na realização de sua *performance*, pois estabeleceu uma programação antes de iniciar a investigação, conseguiu realizá-la em pouco tempo e obteve bons resultados. De todos os sujeitos que realizam as investigações nos romances policiais místico-religiosos, Guilherme de Baskerville é o que mais se aproxima do perfil dos detetives dos romances policiais clássicos, pois utiliza um método de investigação. Seu nome – que representa sua origem, de Baskerville – faz referência ao livro *O cão dos Baskerville*, de Arthur Conan Doyle, e muitas de suas características se assemelham às de Sherlock Holmes, como a capacidade de dedução a partir de pequenos indícios. A cena das pegadas na neve, citada acima, parodia muitas cenas das histórias de Conan Doyle. Adso de Melk, o discípulo, tem função semelhante à do Dr. Watson, companheiro de Holmes, pois também é o narrador da história e detém inúmeras informações sobre o crime, mas não consegue organizá-las. Além disso, o diálogo respeitoso entre Guilherme de

Baskerville e Jorge de Burgos, na cena em que a identidade criminosa do bibliotecário é descoberta, assemelha-se aos diálogos entre Sherlock Holmes e o professor Moriarty, maior inimigo do detetive e considerado, por Holmes, um “gênio do crime”.

Em *O último cabalista de Lisboa* o sujeito que realizou a investigação, Berequias Zarco, procurava o assassino de seu tio, o mestre cabalista Abraão Zarco. Embora trabalhasse com o tio na confecção de iluminuras judaicas, Berequias não conhecia todos os segredos protegidos pelos judeus e pela cabala, o que dificultou sua investigação. Além disso, quando Abraão foi assassinado, iniciou-se um ataque dos cristãos aos judeus na cidade, o que fez que muitas pessoas que poderiam ajudá-lo na investigação fossem mortas. Ao mesmo tempo que buscava o assassino de seu tio, Berequias, como único homem da casa, precisava proteger sua família dos cristãos-velhos e encontrar o irmão caçula, que estava desaparecido havia alguns dias. Essa característica de desempenhar várias funções ao mesmo tempo não era comum entre os detetives clássicos, que deveriam se ocupar única e exclusivamente da investigação em busca do criminoso.

Para realizar a investigação, Berequias contou com a ajuda de um grande amigo de infância, Farid, cujo pai era amigo de Abraão, a vítima. Farid também era judeu e o fato de não sofrer tanto com a morte de Abraão quanto o amigo o ajudava a raciocinar de forma lógica em busca do culpado. Nesse romance policial místico-religioso, tem-se um exemplo perfeito de trabalho em dupla, já que cada um dos integrantes, com suas limitações e qualificações, precisava do outro. Além disso, a *performance* investigativa foi eficiente, já que, mesmo sem ter experiência em investigações criminosas, Berequias Zarco conseguiu estabelecer um plano de ação para encontrar o assassino em pouco tempo e de forma precisa.

Assim como no romance policial *O último cabalista de Lisboa*, em *O código Da Vinci* também há um caso de parentesco entre a vítima, Jacques Saunière, e um dos sujeitos que realiza a investigação, sua neta Sophie Neveu, criptóloga que trabalhava para a polícia francesa. Acreditando que o professor de simbologia Robert Langdon não era o culpado pelo crime, conforme tinha sido acusado pela polícia, Sophie

resolveu ajudá-lo a fugir e a encontrar o verdadeiro assassino. Aliando os conhecimentos de Robert Langdon acerca dos símbolos com os segredos de família que Sophie detinha, o casal conseguiu chegar à resolução do crime, mesmo fugindo da polícia enquanto realizavam as buscas – algo que também não acontecia com o detetive clássico, que jamais seria acusado de ser o culpado pelos crimes. A polícia, por sua vez, absolveu Robert Langdon da acusação quando encontrou a verdadeira identidade do assassino. Robert Langdon e Sophie Neveu realizaram *performances* eficientes nessa narrativa, mesmo sem ter experiência em investigações criminais. Eles usaram seus conhecimentos sobre o misticismo ao redor do crime para estabelecer um plano de ação preciso em que deveriam descobrir o segredo protegido por Jacques Saunière e impedir o criminoso de revelá-lo.

Por terem realizado a investigação com tanta proximidade e cumplicidade, Robert Langdon e Sophie Neveu acabaram se envolvendo amorosamente. Segundo a terceira regra de Van Dine para a narrativa policial (Massi, 2010, p.34), a intriga amorosa não deve fazer parte desse tipo de texto a fim de não perturbar a investigação puramente racional em busca dos criminosos. No entanto, há um companheirismo muito forte estabelecido entre o casal que os auxilia no compartilhamento das informações e na concretização da investigação. Sophie sentia muita gratidão por Langdon tê-la ajudado a conhecer a verdadeira história de sua família. O simbologista, por sua vez, devia sua liberdade à Sophie, que o livrou da acusação pela morte de Jacques Saunière.

Em *Os crimes do mosaico*, a personagem que realizou a investigação em busca da identidade do criminoso foi Dante Alighieri, o poeta e prior da cidade de Florença. Muito orgulhoso, ele não aceitava ajuda nem opinião de qualquer outra pessoa e se dizia capaz de encontrar o criminoso sozinho – esse é o único romance policial místico-religioso em que a investigação é realizada por apenas um sujeito. De fato, Dante Alighieri conseguiu cumprir seu papel e encontrar o assassino Veniero Marin e sua cúmplice, Antília. O casal estava pronto para fugir da cidade quando foi descoberto e pediu a Dante que permitisse sua fuga dentro de uma hora. Em troca, daria a ele os

mapas roubados, que levavam à descoberta de um novo continente repleto de ouro. Esses mapas continham as rotas dos ventos, sem as quais seria impossível chegar à nova terra. Dante aceitou a proposta, mas não contou a verdade a ninguém, disse apenas que os misteriosos criminosos haviam fugido.

Nesse romance policial místico-religioso, além de omitir a verdade da sociedade de Florença, que confiava nele e aguardava o resultado da investigação, Dante Alighieri não puniu o criminoso, pois preferiu satisfazer desejos individuais, como o assassino havia feito. Por outro lado, a fuga de Veniero da cidade garantiria que outros assassinatos não ocorressem, tarefa que também é destinada ao detetive do gênero policial. Sendo assim, os leitores dessa narrativa e o destinador-manipulador de Dante não podem considerar sua *performance* eficiente, pois ele não cumpriu o contrato estabelecido com a sociedade, já que era o prior de Florença. Além de não punir o assassino, Dante Alighieri não contou a ninguém que o havia encontrado e não revelou sua identidade; ou seja, ao concluir sua investigação agiu como se não a tivesse realizado. A ação de Dante Alighieri, portanto, não pode ser considerada eficiente, pois ele não cumpriu a programação que estabeleceu, mudando seu plano de ação após ser seduzido pelo criminoso.

Em *O último templário*, a investigação foi feita por uma arqueóloga, Tess Chaykin, que presenciou um dos crimes realizados pelo assassino, o ataque à exposição “Relíquias do Vaticano” no Museu Metropolitano de Arte. Ao contrário da polícia, que buscava a identidade do assassino que depredou a exposição e matou os seguranças, Tess Chaykin queria recuperar os objetos roubados do Museu e entender a importância que eles tinham para os ladrões. Tess Chaykin sabia que um dos objetos serviria para ler mapas antigos e poderia indicar o local onde estava guardado um tesouro templário e queria saber quem tinha interesse nessas informações. Tess Chaykin contou com a ajuda do policial Sean Reilly que inicialmente ficou encarregado de detê-la para que ela não atrapalhasse a investigação da polícia, porém, acabou apaixonando-se por ela e abandonando a investigação policial para ajudá-la a recuperar os objetos roubados. Embora

nesse romance policial, como em *O código Da Vinci*, também haja uma relação amorosa entre a arqueóloga Tess Chaykin e o policial Sean Reilly, o que não era admissível ao gênero policial, esse envolvimento não prejudicou o desenrolar da investigação. Ao contrário, acabou servindo para que o policial protegesse a vida de Tess e, com isso, permitisse que ela realizasse a busca em segurança.

Tess Chaykin, embora tivesse conhecimentos sobre arqueologia, não estava preparada para enfrentar um assassino. Pelo fato de atrapalhar a ação do criminoso, Tess foi ameaçada de morte por ele, mas persistiu na investigação assumindo os riscos. Ao mesmo tempo, ela atrapalhou a ação da polícia, que além de ter o dever de encontrar o responsável pelo ataque, passou a ter a obrigação de protegê-la por meio de Sean Reilly. Nesse caso, há mais um exemplo de ação não eficiente realizada pelo sujeito responsável pela investigação. A primeira causa para o fracasso da investigação de Tess foi a falta de planejamento. Para a semiótica, a eficiência só existe a partir de uma programação, de regras operatórias a serem seguidas. Tess conduziu suas ações de forma aleatória, seguindo decisões tomadas de imediato, o que a impediu de ser eficiente. Embora ela tenha encontrado a identidade do criminoso, não se pode dizer que isso tenha sido resultado de sua ação, mas sim coincidência, acaso. Além disso, mesmo descobrindo a existência do tesouro templário enterrado havia anos, ela não conseguiu acessá-lo e ler o códex.

Em *Anjos e demônios*, Robert Langdon e Vittoria Vetra realizaram a investigação em busca do assassino do cientista Leonardo Vetra, pai de Vittoria. O diretor do Centro de Pesquisa (Cern) onde a vítima trabalhava, Maximilian Kohler, realizou uma investigação paralela à de Robert e Vittoria vasculhando o diário de trabalho do cientista. O papel desempenhado por Maximilian Kohler foi fundamental para a conclusão da investigação. Após descobrir que o papa e o camerlengo Carlo Ventresca tinham visitado o escritório de Leonardo, Maximilian juntou os dados sobre o assassinato de Leonardo Vetra e concluiu que o camerlengo era o assassino. Para comprovar sua descoberta, o diretor foi visitar o camerlengo e contou a ele tudo o que sabia. O criminoso confessou seus crimes e Maximilian gravou a conversa em



uma fita, que entregou a Robert Langdon antes de ser assassinado pelos guardas do Vaticano. Com essa fita, Robert Langdon conseguiu provar aos cardeais que o jovem camerlengo era o culpado.

Nesse caso, o papel de Maximilian não se assemelha ao dos “auxiliares do saber” ou “pseudodetetives” (Martins, 2000), já que sua revelação é fruto da investigação que ele vinha realizando sozinho. Se o propósito das buscas realizadas por Vittoria Vetra e Robert Langdon fosse apenas encontrar a identidade do assassino, elas teriam perdido o sentido quando Maximilian Kohler entregou a gravação da confissão do camerlengo a Robert Langdon. No entanto, o casal também queria entender por que o camerlengo havia assassinado um cientista e quatro cardeais e o que ele esperava receber em troca.

Nota-se que, nesse romance policial místico-religioso, há duas investigações realizadas por sujeitos diferentes: Maximilian Kohler quer encontrar o assassino, enquanto Robert Langdon e Vittoria Vetra querem entender os motivos para a morte de Leonardo Vetra e as implicações que o roubo de seu laboratório traria para a sociedade. A ação de Maximilian Kohler foi eficiente, pois foi realizada a partir de uma programação, de um plano de ação traçado de forma objetiva e precisa. Tanto é que mesmo tendo sido assassinado pelo criminoso, Maximilian conseguiu revelar sua identidade. Não se pode dizer o mesmo a respeito da ação de Robert Langdon e Vittoria Vetra, pois eles não estavam seguindo regras operatórias ao realizarem suas ações. Assim como Tess Chaykin, de *O último templário*, o casal executou suas ações sem planejamento. Além de não terem conseguido encontrar a identidade do assassino, eles só puderam entender as causas e as consequências do crime após a revelação feita por Maximilian Kohler, o que demonstra a falta de eficiência de suas ações. Nesse romance policial místico-religioso, também há uma intriga amorosa entre Robert Langdon e Vittoria Vetra, que só se concretiza após a investigação ter sido concluída, portanto, não atrapalha o andamento das buscas.

No romance policial místico-religioso *O símbolo perdido*, o sequestrador de Peter Solomon manteve a vítima em cativeiro e fez contato com o professor universitário de simbologia Robert Langdon, que era muito amigo de Peter Solomon havia vários anos, para que ele o

auxiliasse na decifração de uma pirâmide maçônica, em troca da vida de Peter. A polícia, por sua vez, estava perseguindo o criminoso a fim de impedir a revelação, na internet, de um vídeo contendo vários rituais maçônicos, nos quais apareciam membros do governo e autoridades locais que escondiam sua pertença à fraternidade maçônica.

Assim como Tess Chaykin, de *O último templário*, Robert Langdon atrapalhou a investigação da CIA em alguns momentos por acreditar que poderia encontrar o assassino sozinho e pela ânsia de salvar a vida de seu amigo, Peter Solomon, que corria perigo nas mãos do sequestrador. Por outro lado, ele conhecia muito bem os símbolos da maçonaria – diferente da policial encarregada da investigação – e auxiliou a polícia na decifração dos códigos. Além disso, o assassino procurou atrair Robert Langdon, pois queria matá-lo, mas isso fez que a polícia o protegesse e se mantivesse perto do assassino. Ao contrário do que ocorreu nos outros romances policiais de cunho místico-religioso, em que o criminoso queria impedir que alguém revelasse o segredo protegido pela Igreja à sociedade, em *O símbolo perdido* foi a CIA quem protegeu os segredos da maçonaria, pois muitos membros da polícia eram maçons e haviam realizado os rituais gravados pelo sequestrador no vídeo.

Nessa narrativa também há duas investigações: uma realizada pela CIA e outra realizada por Robert Langdon, com auxílio parcial de Katherine Solomon, irmã da vítima. A ação da polícia foi planejada desde o início, em virtude da experiência do grupo em investigações criminosas, e não deixou de ser eficiente apesar das adversidades provocadas pelo criminoso. Já a ação de Robert Langdon, ao contrário, não tinha planejamento pelo fato de ele ter sido surpreendido pelo assassino – ao chegar ao Capitólio para proferir uma palestra e encontrar o braço de seu amigo no chão da rotunda. Robert Langdon ficou abalado emocionalmente por saber que Peter Solomon estava correndo perigo e, ao mesmo tempo, sentiu-se mal por ter sido enganado com tanta facilidade. Consequentemente, a ação de Robert Langdon não foi eficiente.

A partir dessas descrições dos sujeitos que realizam as investigações nos romances policiais místico-religiosos, nota-se a normalidade

e a humanização no perfil desses personagens. Ao contrário de Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot, entre outros detetives de romances policiais clássicos, que só trabalhavam como detetives profissionais e sempre eram infalíveis, Guilherme de Baskerville, Berequias Zarco, Farid, Dante Alighieri, Tess Chaykin, Robert Langdon, Sophie Neveu, Vittoria Vetra, Maximilian Kohler e Katherine Solomon são sujeitos normais, que têm ocupações profissionais não relacionadas à investigação e, por isso, nem sempre conseguem desempenhar o papel de detetive, que lhes é atribuído no enredo, de forma eficaz.

Esses sujeitos têm em comum o dever-fazer ou querer-fazer a investigação por diferentes motivos, sejam eles pessoais ou profissionais. Entre os motivos pessoais encontram-se: comprovar sua competência (Guilherme de Baskerville, em *O nome da Rosa*, e Dante Alighieri, em *Os crimes do mosaico*), vingar a morte de um ente querido (Berequias Zarco, em *O último cabalista de Lisboa*), tentar salvar a vítima (Robert Langdon e Katherine Solomon, em *O símbolo perdido*), fugir de uma acusação policial (Robert Langdon, em *O código Da Vinci*), possuir um envolvimento afetivo com a vítima (Robert Langdon, em *O símbolo perdido*). Entre os profissionais, por outro lado, estão: auxiliar o desenvolvimento na carreira, como a arqueóloga Tess Chaykin de *O último templário*, ou aplicar os conhecimentos necessários para decifrar as pistas deixadas pelo criminoso, como o simbologista Robert Langdon em *Anjos e demônios*. Nota-se que quando a motivação é profissional, não se relaciona à profissão de detetive, mas sim às atividades realizadas por esse sujeito em seu cotidiano. Nos romances policiais clássicos, o detetive agia porque tinha a obrigação de realizar a investigação após ter sido manipulado por um sujeito ligado à vítima, na maioria das vezes. A motivação do detetive clássico estava sempre ligada à sua profissão. Uma vez que no romance policial místico-religioso a profissão desses sujeitos não é a de detetive, a motivação para que realizem a investigação é outra.

Robert Langdon é uma figura importante na obra de Dan Brown que aparece em três romances policiais místico-religiosos estudados aqui: *O código Da Vinci*, *Anjos e demônios* e *O símbolo perdido*. Além de

professor de simbologia na Universidade de Harvard, Robert Langdon é famoso pelos inúmeros livros publicados revelando segredos sobre os símbolos e sobre algumas sociedades secretas. A facilidade de Langdon para explicar signos e símbolos é fascinante e permite que até mesmo o leitor leigo consiga compreendê-los. Essa habilidade do simbologista não é comum na contemporaneidade, em que o uso da internet para resolver qualquer tipo de dúvida minou o conhecimento enciclopédico que alguns estudiosos detinham. Nos três romances policiais místico-religiosos em que aparece, Robert Langdon realiza a investigação acompanhado de belas mulheres, solteiras, que possuem relações de parentesco com as vítimas. São elas: Sophie Neveu, de *O código Da Vinci*, que era neta da vítima Jacques Saunière, Vittoria Vetra, de *Anjos e demônios*, filha do cientista assassinado, e Katherine Solomon, de *O símbolo perdido*, irmã da vítima. Jacques Saunière, morto em *O código Da Vinci*, ainda não conhecia Robert Langdon pessoalmente, mas havia marcado um encontro com ele por questões profissionais, relacionadas à publicação de seu novo livro, que poderia comprometer os segredos guardados pelo Priorado de Sião – grupo do qual Saunière era o grão-mestre. A principal motivação para que Langdon realize a investigação nessa narrativa, porém, é o fato de ele ter sido acusado do assassinato, já que a vítima escreveu uma mensagem no chão do museu, antes de morrer, pedindo que sua neta procurasse Robert Langdon. Em *Anjos e demônios*, Robert Langdon é convidado por Maximilian Kohler a realizar a investigação após o cientista Leonardo Vetra ter sido assassinado e marcado a fogo, no peito, com o símbolo dos *Illuminati*. Maximilian Kohler pediu ajuda a Robert Langdon, pois sabia de seus conhecimentos sobre esse grupo. Enfim, em *O símbolo perdido*, Peter Solomon, a vítima, era como um pai para Robert Langdon e a amizade entre eles existia havia muitos anos. Langdon foi atraído pelo sequestrador – e filho – de Peter, que também precisava de sua ajuda para desvendar os símbolos da pirâmide maçônica. Após ser torturado pelo sequestrador, Langdon foi salvo pela polícia e passou a ajudá-los na investigação.

A capacidade de Robert Langdon para decifrar códigos de maneira instantânea é surpreendente, além do acervo bibliográfico

que possui na mente, resultado das pesquisas realizadas para publicação de seus livros. Robert é muito esperto, perspicaz e consegue estabelecer conexões inimagináveis entre os símbolos encontrados no corpo das vítimas, no local do crime ou em quaisquer outras pistas deixadas pelo assassino. Ao mesmo tempo, o professor de simbologia é extremamente sensível e humano e se sente muito abalado com os assassinatos que ocorrem a seu redor, principalmente por conhecer algumas das vítimas.

Em nenhum dos romances policiais místico-religiosos em que aparece, porém, Robert Langdon conseguiria encontrar a resolução dos crimes sozinho. Suas companheiras detêm informações secretas e imprescindíveis para a conclusão das investigações. Embora o detetive extraordinário, no estilo Sherlock Holmes, tenha perdido espaço no romance policial místico-religioso, Robert Langdon é um sujeito extraordinário na área de simbologia e faz parte do universo criado por Dan Brown, no qual vai se tornando conhecido por suas habilidades na decifração de enigmas. A especialidade de Robert Langdon em decifrar símbolos assemelha-se à de Hercule Poirot, por exemplo, em desvendar os enigmas. A diferença entre eles é que o personagem de Agatha Christie articulava as informações relacionadas ao assassinato para encontrar o culpado, enquanto Robert Langdon trabalha com conhecimentos em simbologia para entender a motivação para os crimes e, assim, chegar à identidade do culpado.

O envolvimento afetivo de alguns dos sujeitos que realizam a investigação com as vítimas também é novidade no gênero policial, já que o detetive raramente as conhecia no romance policial tradicional. As paixões da vingança e da justiça contribuem para que os sujeitos que realizam a investigação nos romances policiais místico-religiosos sejam bem-sucedidos em suas investigações. Berequias Zarco, por exemplo, personagem de *O último cabalista de Lisboa*, havia perdido o tio, seu referencial de homem, e desejava de forma intensa encontrar e punir o assassino, agindo pela paixão da vingança. Dessa forma, nota-se uma transformação no perfil dos “detetives” dos romances policiais místico-religiosos em virtude das exigências que o enredo faz a eles: sujeitos normais são modalizados a realizar uma investigação,

pelo dever-fazer ou querer-fazer, a partir de um crime com o qual podem ter uma relação direta (querer-fazer) ou não (dever-fazer). A falta de programação na ação investigativa resultante, muitas vezes, de uma solicitação inesperada para que realizem a investigação, e a falta do saber-fazer e do poder-fazer para buscar a identidade do criminoso impede que alguns deles sejam eficientes.

Como já dissemos no segundo capítulo, o romance policial místico-religioso se organiza em sociedades, abertas e fechadas, que se relacionam ao segredo místico-religioso protegido no enredo. Há sempre uma sociedade fechada que detém um importante segredo e um sujeito inimigo, que pertence a outra sociedade fechada, que quer descobrir e revelar esse segredo para a sociedade aberta. Os sujeitos que realizam a investigação nos romances policiais místico-religiosos nunca fazem parte da sociedade fechada que detém o segredo e, portanto, não o conhecem. Guilherme de Baskerville, de *O nome da Rosa*, morava em um local distante e foi até o mosteiro onde os crimes ocorreram para descobrir quem era o culpado. Em *O código Da Vinci*, Robert Langdon e Sophie Neveu não faziam parte do Priorado de Sião, que detinha um importante segredo sobre a Igreja Católica, embora ela fosse neta de um dos guardiões. Em *Os crimes do mosaico*, Dante Alighieri era prior da cidade e não tinha livre acesso ao grupo religioso Terceiro Céu, que protegia um segredo sobre uma nova terra rica em ouro. Em *O último templário*, Tess Chaykin e Sean Reilly também não conheciam o tesouro templário procurado pelo assassino. Em *Anjos e demônios*, há um fato curioso na relação dos sujeitos que realizam a investigação com a sociedade fechada que é alvo de um ataque inimigo. Vittoria Vetra, Robert Langdon e Maximilian Kohler não pertenciam à Igreja Católica, mas conheciam os segredos que o camerlengo Carlo Ventresca estava protegendo. Em *O símbolo perdido*, a policial responsável pela investigação, Inoue Sato, e o professor Robert Langdon não pertenciam à fraternidade maçônica. Exceção ocorre em *O último cavalista de Lisboa*, no qual o sujeito que realiza a investigação pertencia ao grupo cabalístico que mantinha suas práticas em segredo e que tinha sido alvo de um ataque traidor, realizado por um sujeito que também pertencia ao grupo.

Um aspecto interessante desse distanciamento do sujeito que realiza a investigação com a sociedade fechada que detém o segredo é o fato de o segredo passar a ser conhecido por alguns desses sujeitos. Embora o acesso à sociedade fechada seja restrito, os sujeitos que realizam a busca pelo criminoso acabam descobrindo alguns de seus segredos. Nesse momento, vale retomar uma discussão já realizada no início deste capítulo, que apontava o detetive do gênero policial como o mediador do conhecimento dado ao leitor. Nos romances policiais místico-religiosos, o leitor não quer saber apenas quem é o culpado pelos crimes, mas também qual era o segredo que esse sujeito pretendia proteger ou revelar. Essa ânsia do leitor é satisfeita pelo sujeito que realiza a investigação.

Embora tenhamos tomado muito cuidado, ao longo deste trabalho, para não nomear de “detetives” os sujeitos que realizam a investigação nos romances policiais místico-religiosos, não encontramos uma definição mais adequada para descrevê-los. Evitamos a palavra detetive, pois ela não foi usada pelos autores que criaram tais personagens. Chamá-los de “investigadores” também não faria sentido, pois nem todos estão sempre encarregados de investigar algo. Uma das causas de nossa dificuldade é a heterogeneidade das atividades desenvolvidas por esses sujeitos, sendo que há um professor, uma criptóloga, uma arqueóloga, alguns cientistas, jovens cabalistas, entre outros. A partir disso, podemos concluir que não é a ocupação dos sujeitos que determina seu envolvimento com a investigação, mas sim a relação que possuíam com as vítimas ou com os segredos que elas pretendiam divulgar ou proteger. Como já dissemos, a estrutura de gênero policial só se manifesta nessas narrativas em função do segredo místico-religioso, portanto, é esse segredo que define o sujeito que vai realizar a investigação no romance policial místico-religioso.

## 4

# MISTICISMO E RELIGIOSIDADE NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, verificamos a abordagem dos conceitos “misticismo” e “religião” na sociedade contemporânea a fim de compará-la com a apropriação feita pelos romances policiais místico-religiosos. Nosso objetivo é ressaltar como o discurso místico e o religioso acentuaram-se na sociedade contemporânea e como se manifestam nos romances policiais mais vendidos no Brasil de 1980 a 2009.

Nomeamos os romances policiais estudados de místico-religiosos tendo em vista que a religião se faz presente na motivação para o crime e na organização das sociedades que compõem o enredo, enquanto o misticismo reveste o segredo guardado por uma sociedade fechada e as trágicas consequências de sua revelação, além do êxtase do assassino que age em defesa do grupo ao qual pertence. Há somente um romance policial de nosso *corpus*, qual seja *O símbolo perdido*, em que a sociedade fechada detentora do segredo não é uma sociedade religiosa, mas sim uma fraternidade mística, a maçonaria, o que nos impediu de chamar os romances policiais apenas de “religiosos”.

Segundo o *Pequeno Vocabulário da língua filosófica* (Cuvillier, 1969, p.104),



**Misticismo** – Psico. ≠ 1. Estado psíquico no qual o sujeito tem o sentimento de entrar em relação direta com Deus: “Se existe um misticismo falso e perigoso, existe um misticismo verdadeiro e salutar, o qual parte do princípio de que não podemos desenvolver fora de Deus o ser que recebemos de Deus” (Wherlé). – Hist. Δ 2. Doutrina baseada mais no sentimento e na imaginação do que na razão e na experiência sensível (às vezes *pej.* e com a ideia de que assenta em noções confusas): “O misticismo consiste em pretender conhecer de outro modo que não pela inteligência” (Goblot).

Nos romances policiais místico-religiosos, o misticismo se manifesta como “estado psíquico” na *performance* dos criminosos que matam em defesa do grupo, como ocorre em *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios*. Esses assassinos dizem estar agindo em nome de Deus ao matarem seus inimigos, como se estivessem tomados por uma euforia exterior e por isso não pudessem ser considerados culpados. O sentido histórico desse conceito, que o define como “doutrina”, também está presente na atitude dos membros da sociedade fechada dos romances policiais místico-religiosos, que agem pela emoção, pelo sensível, e matam seus inimigos quando se sentem ameaçados. O assassinato é encarado pelos personagens como solução tanto para tentar descobrir o segredo, já que causa medo na sociedade fechada que o detém, quanto para impedir sua revelação, que serve como resposta ao corajoso inimigo.

No *Dicionário Básico de Filosofia* (Japiassú; Marcondes, 1989, p.169) encontramos uma definição de “misticismo” que o afasta ainda mais da racionalidade e o relaciona a algo sobrenatural.

**misticismo** Crença na existência de uma realidade sobrenatural e misteriosa, acessível apenas a uma experiência privilegiada – o êxtase místico – uma intuição ou sentimento de união com o divino, o sobrenatural, o misterioso. Em certas doutrinas filosóficas, como o neoplatonismo de Plotino, a experiência mística possui um papel central como forma de acesso à realidade de natureza divina. Essas doutrinas são consideradas, por esse motivo, como irracionistas. *Oposto* a intelectualismo, racionalismo.

A relação entre o misticismo e uma “experiência privilegiada” demonstra que o estado místico não é atingido por qualquer pessoa nem em qualquer circunstância, mas apenas por aqueles que acreditam na existência de uma realidade sobrenatural. Nos romances policiais místico-religiosos, apenas os sujeitos que pertencem a um grupo religioso conseguem vivenciar essa experiência. Quando a sociedade fechada detentora do segredo é atacada por um inimigo, seus membros temem que o segredo seja revelado e se sentem em união com o sobrenatural, que os leva a defender fervorosamente seu grupo, chegando a matar o inimigo, se necessário.

O misticismo é uma corrente que não se choca com nenhuma religião, podendo fazer parte de qualquer uma delas. Nos romances policiais místico-religiosos, o misticismo faz parte das sociedades secretas, como Cavaleiros Templários, *Opus Dei*, cabala, maçonaria, e reveste a história do cristianismo recontada por esses grupos, que apresentam uma versão diferente da história da Igreja Católica. Nessas narrativas, os inimigos da Igreja têm espaço para se manifestar e revelar os segredos que essa poderosa instituição protege. Sem o êxtase místico que alguns personagens do enredo sentem, as histórias desvendadas por eles não seriam tão encantadoras e surpreendentes. Mesmo que a identidade do assassino seja descoberta, o misticismo prevalece em torno do segredo que foi protegido pela sociedade fechada e das consequências de sua revelação, que foram evitadas. O nó dessas narrativas é a possibilidade de revelação do segredo para a humanidade destruindo a história contada pelas religiões. Essa situação, porém, nunca se concretiza, já que o segredo nunca é revelado para a sociedade. O leitor, por sua vez, pode sentir-se satisfeito por ter conhecido o segredo que causou a morte de alguns personagens.

Tendo visto como o misticismo se manifesta nos romances policiais místico-religiosos, veremos, a seguir, como pode ser definido o conceito de religião e qual é o seu papel na sociedade contemporânea.

A palavra “religião” pode ser definida como a “crença na existência de um poder ou princípio superior, sobrenatural, do qual depende o destino do ser humano e ao qual se deve respeito e obediência” (Houaiss, 2009). A postura moral e intelectual, as práticas,

a obrigação, o dever e o conjunto de princípios que derivam dessa crença também podem ser definidos como “religião”. Em sentido mais específico, há diferentes religiões, porque cada grupo ou comunidade religiosa tem uma crença própria, que não apenas define e delimita tal comunidade como também determina as atitudes de seus membros.

Nos romances policiais místico-religiosos estudados ocorre a explicitação de duas crenças religiosas, quais sejam o cristianismo e o judaísmo. O cristianismo só não aparece em um dos livros (*O símbolo perdido*) e, geralmente, é alvo de um ataque inimigo. Seus preceitos e sua história são contados por um sujeito que não faz parte da religião cristã, um inimigo dessa sociedade fechada que quer destruir seu poderio. O judaísmo, por sua vez, é retratado apenas no livro *O último cabalista de Lisboa*, cuja história é contada por um judeu perseguido durante a Inquisição, no período de 1507 a 1530, em Portugal. O romance policial místico-religioso *O símbolo perdido*, de Dan Brown, gira em torno da fraternidade maçônica, que não é considerada uma religião. Na narrativa, o professor de simbologia Robert Langdon, um dos responsáveis pela investigação em busca do criminoso, afirmava a existência de três requisitos para uma ideologia se tornar religião: garantir a salvação, acreditar em uma teologia específica e converter os não fiéis. Dessa forma, Robert Langdon considerava a maçonaria “um sistema de moralidade envolto em alegoria e ilustrado por símbolos” (Brown, 2009, p.40) e não uma religião.

Na pós-modernidade, considera-se difícil definir a religião sem questionar sua existência adaptada às demandas sociais (Bauman, 1998). Isso significa que as religiões, entendidas aqui como um conjunto de doutrinas a serem seguidas por um grupo, vão se moldando conforme as necessidades do ser humano em cada época e em cada cultura. Se a religião é a crença em algo que governa o destino do homem, como foi definido anteriormente, é normal que sejam criadas novas religiões ou que as antigas renovem-se, pois as vontades, os anseios e as ambições do ser humano também mudam. Para superar a dificuldade de encontrar uma definição atemporal e universal para a religião, Bauman apresenta duas possibilidades: 1) dissolver a religião em traços eternos e universais relacionados à situação existencial

humana ou 2) fazer com que a religião se torne mensurável. A primeira opção, que consiste na fragmentação da definição de religião, permite uma melhor adaptação do que ela representa para diferentes sociedades porque lida com o ser humano em sua forma natural e não com o indivíduo civilizado, pertencente à determinada cultura. Da mesma forma, mensurar a religião também é uma proposta interessante, pois pode ajudar a decidir se algumas seitas ou fraternidades podem ser consideradas “religião” apenas porque acreditam em um ser superior.

Ao buscar uma definição para a religião, Bauman (1998, p.208) procura fugir da redundância da premissa de que “as igrejas ocupam-se de religião, e religião é o que as igrejas fazem”, pois acredita que a igreja é apenas um dos locais onde se pode praticar a religião, mas não o único. Por isso, a atividade realizada pelo homem para se sentir superior e fora desse mundo terreno é que deve ser chamada de religião. Esse mundo aquém da terra é o mundo da imaginação, da fantasia e da sensibilidade do espírito inconsciente, de forma que a religião permite a transcendência.

Sob o ponto de vista da psicanálise, Freud (1996) discute as discrepâncias existentes entre os pensamentos das pessoas a propósito do conceito de religião, nos ensaios *O Futuro de uma Ilusão* e *O mal-estar na civilização*. Embora respeite o sentimento de infinitude e de eternidade que a religião desperta em seus seguidores, o psicanalista afirma não conseguir sentir o mesmo – ressaltando a subjetividade de tal explicação – e questiona se a religião está sendo corretamente interpretada pelo homem ou se faz parte de suas ilusões. Por não entender o que a religião desperta nos crentes, Freud discute se as pessoas realmente têm necessidade de se ligar a uma religião, pois a satisfação que ela proporciona pode não ser a mesma para todos. O autor não consegue aceitar que a fonte das necessidades religiosas seja o sentimento “oceânico”, descrito por aqueles que creem em determinada religião, já que ele é posterior à crença, ou seja, é uma consequência da prática religiosa e não uma demanda do ser humano.

Para Freud (1996, p.82), a religião é entendida como um sistema de doutrinas e de promessas que explicam, de forma perfeita, os

enigmas deste mundo e garantem ao crente que uma Providência cuidadosa “velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui” como se fosse um pai ilimitadamente engrandecido. A satisfação que a religião proporciona se deve a esse cuidado que ela tem com os crentes, consolando-os de todos os problemas que possam enfrentar. Mesmo que Freud ironize, de certa forma, a importância dada pelo ser humano à religião, sabe-se que o argumento dos crentes para se dedicarem a determinadas religiões é o de consolo e o de cuidado.

Para Freud, essa busca pela religião está relacionada a um sentimento de desamparo infantil, próprio do ser humano, que se sente frágil e incompleto. O autor lamenta que tantas pessoas não consigam perceber que a religião é insustentável e, pior ainda, tentem defendê-la numa série de lamentáveis atos retrógrados e subjetivos. O fato de um crente sentir-se satisfeito com a religião que segue não significa que qualquer outro sujeito manifestará seu sentimento da mesma forma. A religião, para os devotos, é vista como a solução para o questionamento sobre o propósito da vida. O comportamento dos homens mostra que o propósito da vida é obter a felicidade e mantê-la por meio da ausência de sofrimento e desprazer (meta negativa) e de intensos momentos de prazer (meta positiva). O princípio do prazer domina o aparelho psíquico desde o início e só conseguimos obtê-lo a partir de um contraste com o desprazer. Os preceitos religiosos procuram seguir esse mesmo princípio condenando o que é errado – o pecado – e valorizando a dedicação à religião, vista como prazerosa.

A realidade, para a religião, é considerada inimiga e fonte de sofrimento, de modo que apenas o rompimento com ela pode fazer o homem feliz. Esse é um processo gerador de felicidade que atua de modo mais enérgico e completo que os demais; porém, por outro lado, é uma forma de delírio, pois se o homem ignorar a realidade em que vive só conseguirá conviver com outros homens que pensem da mesma forma, ou seja, que pertençam à mesma religião e que, conseqüentemente, estejam fora da realidade. Como solução, a religião impõe a todos o seu próprio caminho para a aquisição da felicidade e da proteção contra o sofrimento e com isso restringe o jogo de escolha

e de adaptação do ser humano. Ela deprecia o valor da vida e deforma o quadro do mundo real, poupando o homem de uma neurose individual, que se torna coletiva. Quando se vê obrigado a falar dos “desígnios inescrutáveis de Deus”, o crente admite que sua fonte de prazer seja a submissão incondicional, que pressupõe uma intimidação da inteligência.

As questões discutidas por Freud dizem respeito ao ser humano, independentemente de sua cultura. Maffesoli (2010), um sociólogo francês contemporâneo, por sua vez, apresenta uma explicação para a necessidade da religião de acordo com a contemporaneidade. Ele associa a religiosidade ao reagrupamento dos indivíduos, que chama de “corpo social” (p.129) e que substituiu, na sociedade pós-moderna, o homem individual. Essa religiosidade pode caminhar lado a lado com a descristianização ou com qualquer outra forma de desinstitucionalização, uma vez que a socialidade designa a saturação dos grandes sistemas e das demais macroestruturas. Maffesoli (2010, p.142) fala de modelo religioso sob a perspectiva metafórica da “atração social”, explicando que as imagens religiosas são responsáveis por determinadas formas de agregação social, ou seja, é

[...] a partir de um imaginário vivido em comum que se inauguram as histórias humanas. Além disso, quando observamos as cesuras importantes na história das mentalidades, é fácil notar que a efervescência que é causa e efeito delas é frequentemente assumida pelos pequenos grupos religiosos que se vivenciam como totalidade, que vivem e agem a partir de um ponto de vista de totalidade.

*Grosso modo*, a motivação para que o ser humano busque a religião é a mesma tanto para Freud quanto para Maffesoli: a necessidade humana de se sentir pertencente a um grupo. Bauman também atribui a existência da religião à necessidade do ser humano sentir-se amparado e pertencente a um grupo, o que é consequência das características da sociedade contemporânea. Qualquer tipo de religião consegue conquistar inúmeros fiéis porque atrai e une pessoas que compartilham as mesmas crenças em algo sobrenatural, que somente será entendido por aquele grupo.

Nos romances policiais místico-religiosos estudados, os grupos religiosos formam uma sociedade fechada que se une para proteger um segredo. Essa sociedade pode ser representada por um grupo religioso (Igreja Católica, Priorado de Sião, Cabala, *Opus Dei*) ou místico (maçonaria, Cavaleiros Templários). O segredo é sempre o mote do grupo, portanto, não deve ser revelado a pessoas que não façam parte daquela sociedade fechada ou que pertençam a outras. É o conhecimento acerca do segredo que delimita os membros da sociedade fechada. Maffesoli discute “a lei do segredo” considerando a máfia a metáfora ideal da socialidade, uma vez que o segredo é um modo de fortalecer o grupo. O laço que une o místico, o mistério e o mundo é o da iniciação que permite partilhar um segredo. A ética do segredo é federativa e equalizadora e suas práticas são orgânicas, ou seja, o inimigo tem menos importância do que o laço social que as práticas tecem. Dessa forma, os inimigos dos grupos detentores do segredo nos romances policiais místico-religiosos, geralmente, são assassinados por um membro do grupo em nome da manutenção do segredo. Os outros integrantes do grupo tornam-se cúmplices desse assassinato e consideram sua atitude louvável.

Ao analisarmos os actantes coletivos dos romances policiais místico-religiosos, mostramos que qualquer sujeito membro da sociedade fechada detentora do segredo agiria como seus semelhantes, ou seja, estaria disposto a matar para manter o segredo. Esses sujeitos, que podemos chamar de “adeptos”, constituem um corpo social coeso e coerente que funciona como um todo, um conjunto. O cristianismo, por exemplo, teve origem em pequenos grupos ou seitas, cujos membros criaram laços profundos graças à sinergia de suas convicções, que se mantém até hoje. Para Maffesoli, nossa época é caracterizada por reagrupamentos afetivo-religiosos, que substituíram a separação política/ideal. Um indivíduo e seu ideal têm pouco peso na sociedade, mas quando faz parte de um grupo, esse ideal é multiplicado. Sendo assim, nos romances policiais místico-religiosos, o sujeito que age individualmente na tentativa de descobrir e de revelar o segredo das sociedades fechadas nunca consegue ser bem-sucedido na realização de sua *performance*, porque é muito

mais fraco que qualquer membro da sociedade fechada. Além disso, seu ideal é muito pequeno se comparado ao do grupo que consegue manter o segredo.

Assim como Maffesoli, Bauman e Freud também discutem a sobrevivência da religião na sociedade pós-moderna e seu funcionamento. Bauman (1998, p.208) resume a religiosidade, ou seja, o comportamento religioso, como “nada mais do que a intuição dos limites até os quais os seres humanos, sendo humanos, podem agir e compreender”. A Igreja, ao oferecer respostas ao espírito humano para as “questões fundamentais” da finalidade da vida e amenizar o medo decorrente da falta de respostas, consegue controlar as atividades da vida humana executadas por seus seguidores. Bauman (1998, p.212, grifo do autor) propõe que

[...] nem todas as estratégias de estar no mundo dos seres humanos devem ser fundamentalmente religiosas, e que nem todas o foram.  
 [...] os seres humanos estão sozinhos para tratar das coisas humanas e, por isso, *as únicas coisas que importam aos seres humanos são as coisas de que os seres humanos podem tratar.*

Bauman acredita que a ideia da autossuficiência humana mostra ao homem uma perspectiva de vida muito distante daquela apontada pela religião – que se relaciona ao caminho alternativo para a vida eterna. A autossuficiência faz que o homem execute tarefas e experiente suas consequências em vida. Dessa forma, Bauman (1998, p.214) destaca apenas três utilidades para a religião: 1) depender e subordinar a rotina a um ritmo de vida visto como natural ou sobrenatural; 2) manter os muros das divisões sociais sólidos e impenetráveis; 3) apreender as noções de destino, existência e morte humana. A essa última função, pode-se relacionar o “isolamento” que a religião cria, gerando um comportamento deliberado, não regulamentado, pessoal e secreto. Nos romances policiais místico-religiosos essas três funções da religião tornam-se visíveis no comportamento dos membros da sociedade fechada que detém o segredo. O “muro” desse grupo é indestrutível e, por isso, nenhum inimigo consegue rompê-lo;



portanto, o segredo místico-religioso protegido por uma sociedade fechada nunca é revelado à sociedade aberta.

Bauman concorda que a importância dos dois primeiros aspectos da vida religiosa foi visivelmente reduzida na sociedade contemporânea, porém, a redução em causa foi consequência de profundas transformações nas condições de vida e nas estratégias de vida viáveis, sendo que a descristianização foi um de seus efeitos. A partir desse enfraquecimento do cristianismo, várias outras religiões foram criadas a fim de suprir as necessidades do homem pós-moderno. Em relação à terceira função da religião, Bauman afirma que as igrejas e as seitas passaram a desempenhar outras atividades além daquelas relacionadas à existência e à morte. Cada indivíduo é indispensável ao funcionamento do grupo e é responsável por todos e por cada um, não apenas em sentido metafórico, mas também em questões sociais, emocionais, psicológicas, financeiras. As religiões mais recentes, por exemplo, desempenham funções de médicos, psicólogos, conselheiros amorosos, terapeutas etc., suprimindo todas as necessidades de seus membros. Essa diversidade de religiões existentes na sociedade pós-moderna ressalta a subjetividade de suas funções, já destacadas por Freud, pois, enquanto um sujeito encontra amparo na religião católica, por exemplo, outro só consegue satisfazer seus anseios em uma religião diferente. Isso mostra que importam mais os princípios de organização das religiões e seus efeitos naqueles que se dedicam a elas do que seus valores e moralidades. Nos romances policiais místico-religiosos, é a estrutura encontrada na organização das religiões que se manifesta no enredo e que comanda a ação de todos os personagens, ou seja, ela é responsável pela definição dos adeptos do grupo, fazendo que eles se defendam.

Essa organização das religiões se relaciona ao próprio funcionamento da civilização que, para Freud, depende de três fatores: beleza, limpeza e ordem. A beleza e a limpeza tornam os ambientes mais agradáveis e habitáveis, enquanto a ordem decide quando, onde e como uma coisa será efetuada. Em qualquer situação que o indivíduo civilizado se encontre, não deve haver hesitação ou indecisão, pois bastará obedecer a essas regras. Dessa forma, o poder da comunidade,

que corresponde a uma ordem social, torna-se superior ao poder do indivíduo e constituiu um passo importante para a civilização. A justiça, por exemplo, garante que uma lei não será violada em favor de um indivíduo, ou seja, que a ordem social será mantida e prevalecerá sobre os anseios individuais.

Uma das características mais importantes do romance policial clássico, criado a partir dos contos de Edgar Allan Poe, é a anulação dos valores individuais do criminoso, que age de forma egoísta, dando lugar aos valores coletivos da sociedade, como a paz e a ordem. Por esse motivo, o culpado sempre é capturado pelo detetive e entregue a um destinador-julgador, que será responsável por sua punição a fim de que a ordem seja reestabelecida. A ordem social do romance policial clássico, portanto, existe em função da manutenção dessa estabilidade de valores coletivos. Nos romances policiais místico-religiosos, por sua vez, a sociedade que quer manter a ordem não é uma sociedade geral, mas sim uma sociedade específica, restrita, fechada, geralmente representada por uma instituição religiosa ou fraternidade mística, que zela por um segredo e que possui leis próprias e rituais de iniciação para receber novos membros. Isso significa que a sociedade fechada só funciona enquanto o segredo for mantido; tentar transgredir essa norma significa violar uma regra social e, por isso, aquele que ousar fazê-lo merece uma punição, que também pode ser representada pelo assassinato. Manter a ordem nos romances policiais místico-religiosos significa manter o segredo da sociedade fechada.

A fim de violar ou manter essa ordem, a violência se faz presente nos romances policiais místico-religiosos pelo número elevado de vítimas assassinadas nos enredos – esse número seria ainda maior se tivéssemos contabilizado todas as pessoas que morrem no enredo e não apenas as vítimas do criminoso. Geralmente, um sujeito inimigo da sociedade fechada detentora do segredo mata para descobrir o segredo e, em seguida, é morto por ter desrespeitado as regras daquele grupo. Essa resolução de um ato violento com mais violência, segundo Freud, é uma disposição instintiva original e autossustentável ao homem e representa o maior entrave à civilização porque remete ao primitivismo, ao homem não civilizado. Para combater essa

agressividade, a civilização envia de volta para o homem todo o seu ódio, criando nele um sentimento de culpa que domina o desejo de agressão. As religiões nunca desprezaram esse sentimento de culpa, que identificam com o “pecado”, mas se dizem capazes de retirá-lo da sociedade por meio da redenção, conseguida com a morte “sacrificial de uma pessoa isolada, que, desse modo, toma sobre si mesma a culpa comum a todos” (Freud, 1996, p.139). No romance policial místico-religioso *Anjos e demônios*, por exemplo, o camerlengo Carlo Ventresca, responsável por todos os assassinatos do enredo, sacrifica-se em nome da manutenção da moral cristã, após ser descoberto como autor dos crimes. Para que a humanidade não associasse sua imagem de assassino à Igreja Católica, Carlo Ventresca optou pelo suicídio, a fim de redimir a cumplicidade dos outros sacerdotes à sua motivação para os crimes, que consistia no combate de uma tentativa de aliança entre a ciência e a religião.

Bauman explica o quanto a modernidade desmoralizou alguns conceitos criados pelo cristianismo, principalmente aqueles relacionados à vida após a morte, e fez o homem viver o presente, o “aqui e agora”, sem temê-la. A consciência da mortalidade desligou-se da religião e foi abrandada a ponto de se tornar uma ocorrência diária, familiar e comum, que não causa horror ou outras emoções fortes porque é um acontecimento ordinário – fenômeno designado por Bauman como “revolução antiescatológica”. No sentido transcendental, a religião é vista como um esforço de comunicar experiências máximas a quem não atinge o máximo. Bauman afirma que faz sentido, para a sociedade pós-moderna, reconhecer no êxtase religioso do passado uma experiência intensa e total. Os preceitos da economia libidinal “[...] impelem indivíduos como nós, construídos para acumular sensações, a procurar e encontrar” (Bauman, 1998, p.223). O indivíduo humano pós-moderno sente-se fraco e sabe que não é autossuficiente nem pode ser autoconfiante. Como não pode condenar a si mesmo, precisa ser guiado, dirigido e informado do que fazer. A religião, em sua interpretação fundamentalista, legisla em termos nada incertos sobre cada aspecto da vida, diminuindo a carga de responsabilidade do indivíduo. Ela tem o papel de salvar o indivíduo pós-moderno de

suas angústias, anseios, medos e fazer que ele se sinta parte do meio social em que vive.

Ao longo deste capítulo, procuramos delimitar os conceitos de “misticismo” e “religião” de acordo com as características dos romances policiais místico-religiosos estudados, justificando nossa escolha pela denominação desse tipo de texto. Após a análise de cada um dos livros de nosso *corpus* de pesquisa, no segundo capítulo, mostramos que o comportamento das personagens está diretamente associado à religião da qual fazem parte. As doutrinas religiosas dominam o universo descrito nessas narrativas policiais porque organizam toda a trama e instauram uma sociedade específica, um mundo próprio. Os livros narram histórias de pequenos grupos que sempre são regidos por uma religião. Como já dissemos, a estrutura de narrativa policial dos livros estudados só existe em função de uma religião, que governa a vida dos sujeitos, e do misticismo, que esconde os segredos das sociedades fechadas retratadas.

Os romances policiais místico-religiosos foram absorvidos pelo público leitor e tornaram-se *best-sellers* por retratarem a sociedade contemporânea em pequena escala, em um mundo fictício, mas verossímil. Os grupos religiosos cujos membros se unem para defender seus segredos nos romances policiais místico-religiosos são como as religiões da “vida real”, em que todos os seus adeptos se comportam da mesma forma e reproduzem o discurso que consomem nas práticas religiosas que realizam.

O misticismo e a religiosidade ganharam força nos romances policiais porque são responsáveis por toda a organização narrativa dos enredos. A religião representa a sociedade ali retratada, o pano de fundo para a manutenção da ordem. O misticismo, por sua vez, é o “tempero” que reveste as histórias contadas, os segredos que não devem ser revelados, a ação do criminoso etc. A prova de que essa fórmula fez sucesso é o fenômeno em que esses livros transformaram-se, ocupando o topo das listas dos livros mais vendidos no Brasil e no mundo e configurando-se como um subgênero do romance policial.



## CONCLUSÃO

Embora exista preconceito da comunidade científica em relação à análise de *best-sellers*, considerados uma literatura menor, nosso foco de trabalho não foi a composição literária dessas obras, muito menos sua qualidade artística, mesmo porque não teríamos instrumentos suficientes para realizar tal julgamento. Nossa preocupação foi mostrar de que forma a temática “misticismo e religiosidade” (Massi, 2010) se incorporou ao gênero policial através de alguns autores, criando um subgênero do romance policial que fez muito sucesso entre o público leitor contemporâneo brasileiro, o romance policial místico-religioso.

Nosso *corpus* de trabalho foi entendido como uma forma semiótica passível de ser examinada e a semiótica discursiva, de origem greimasiana, serviu-nos de embasamento teórico para trabalhar com a construção do sentido dessas formas semióticas. Neste livro, mostramos que há elementos suficientes para dizer que o romance policial místico-religioso configura um subgênero da narrativa policial, um tipo específico de texto.

No romance policial místico-religioso, o foco na investigação realizada por um detetive extraordinário em busca de um criminoso – como ocorria no romance policial clássico – foi substituído pela decifração de enigmas místicos, por meio de símbolos deixados

pelo criminoso ou pela vítima no local do crime, em sua residência, em seu trabalho. Com isso, todos os elementos relacionados ao núcleo do romance policial foram alterados: o perfil do criminoso, o perfil do sujeito que realiza a investigação (que não é mais chamado de detetive), a metodologia da investigação, os objetos de busca da investigação (que compreende dois segredos), a sanção recebida pelo criminoso etc.

O romance policial místico-religioso apresenta em seus enredos, no mínimo, duas narrativas: uma descreve o percurso do sujeito que quer descobrir e revelar o segredo, a outra descreve o percurso do sujeito que quer impedir a revelação do segredo. Nos enredos em que tem-se mais de um ator realizando a investigação – um deles busca a identidade do criminoso (a polícia, por exemplo) para prendê-lo e o outro busca o segredo –, há uma narrativa para cada investigação, além daquela que descreve o percurso do criminoso. Geralmente, essas narrativas são descritas de forma simultânea permitindo ao leitor acompanhar tanto o percurso da investigação<sup>1</sup> quanto o percurso do crime. Essa segmentação do enredo em várias narrativas é uma característica do romance policial místico-religioso, que se desdobra em várias histórias e exige um leitor atento e perspicaz, capaz de estabelecer um vínculo entre elas. Os romances policiais místico-religiosos de Dan Brown, por exemplo, marcam explicitamente essa segmentação do enredo por meio dos inúmeros capítulos que compõem a obra, como um roteiro cinematográfico. Alguns dos romances policiais místico-religiosos mais vendidos transformaram-se em filmes homônimos – *O nome da Rosa*, *Anjos e demônios* e *O código Da Vinci* – e fizeram bastante sucesso com essa nova configuração textual.

Outra característica do romance policial místico-religioso, que foi estudada neste trabalho a partir da organização do nível fundamental do percurso gerativo do sentido, proposto pela semiótica discursiva, é a oposição /ocultação/*vs.*/revelação/. Essas duas categorias

---

1 Neste livro, não chamamos a investigação de “percurso do detetive”, já que nem sempre ela é realizada por um sujeito denominado “detetive” – como foi discutido no terceiro capítulo.

se manifestam por meio de dois segredos: um sobre a identidade do criminoso e outro sobre uma questão místico-religiosa, que não aparece em qualquer tipo de narrativa policial. A ocultação do segredo sobre a identidade do criminoso, própria do gênero policial, tem sempre um valor disfórico, portanto, esse segredo deve ser transformado em verdade a fim de satisfazer o leitor e o sujeito que realizou a investigação. Já a ocultação do segredo místico-religioso tem valor eufórico, pois apenas o leitor consegue ter acesso a ele. O mais interessante desse jogo entre os dois segredos do enredo é que a revelação da identidade do criminoso contribui para a manutenção do segredo místico-religioso. Geralmente, o criminoso mata para poder revelar a verdade e, ao ser descoberto, é barrado pela sociedade fechada que detém o segredo.

Consequentemente, a estrutura narrativa que se manifesta nos romances policiais místico-religiosos compreende sujeitos oriundos de sociedades diferentes, detentoras de sistemas de valores opostos, que entram em conflito para manter ou para revelar um segredo pertencente a um desses grupos. O sujeito que quer revelar o segredo acaba cometendo outros crimes (roubos, sequestros, assassinatos) para descobri-lo e se torna, portanto, um criminoso. Em apenas dois romances policiais místico-religiosos, quais sejam *O nome da Rosa* e *Anjos e demônios*, ocorre o contrário: o sujeito que mantém o segredo é quem realiza os crimes a fim de evitar a ação de um inimigo. Respeitando o valor eufórico da ocultação do segredo místico-religioso, quem vence o jogo no romance policial místico-religioso é o sujeito que tenta manter o segredo. A manutenção do mistério é característica do romance policial místico-religioso, já que o misticismo se relaciona ao sobrenatural, ao que não pode ser explicado por meios racionais. A partir do momento em que um enigma é resolvido, perde-se a magia do mistério, da dúvida, do questionamento. Dessa forma, os segredos não são revelados para que as sociedades que os detêm continuem sendo sociedades fechadas.

Os cinco autores dos romances policiais místico-religiosos *best-sellers* estudados neste trabalho, quais sejam Umberto Eco, Dan Brown (autor de três livros), Giulio Leoni, Richard Zimler e



Raymond Khoury, valorizam os segredos de determinadas sociedades fechadas e utilizam sua manutenção como estratégia para despertar a curiosidade do leitor, que compra o livro e acompanha o enredo a fim de conhecê-los. Por mais que se trate de histórias fictícias, esses romances policiais místico-religiosos retomam histórias de antigas seitas inimigas da Igreja Católica, como os Cavaleiros Templários, buscando justificar o ódio que esses grupos mantinham em relação à Igreja. Os sujeitos inimigos que atacam as sociedades fechadas alegam que as instituições religiosas são criminosas por terem escondido a verdade da humanidade durante muitos anos. O leitor, mesmo sabendo que as histórias não são reais, teme ter sido enganado a vida toda, como foram os inimigos das sociedades fechadas nos romances policiais místico-religiosos. Essa inquietação que o romance policial místico-religioso gera no leitor faz que as histórias ganhem ampla repercussão, tornando-se fenômenos de venda.

O conto policial “Os crimes da Rua Morgue”, lançado por Edgar Allan Poe no século XIX, abordou um crime ocorrido na vida real que não havia sido resolvido pela polícia. A figura do detetive Auguste Dupin surgiu nesse momento justamente para depreciar o trabalho policial e mostrar que aquele mistério poderia ser facilmente resolvido com um pouco de inteligência e perspicácia. Na época, esse conto de Poe gerou inquietação nos leitores e desconfiança em relação ao trabalho da polícia. Com a organização das informações dadas pelo narrador de “Os crimes da Rua Morgue”, o próprio leitor seria capaz de entender a forma como o crime fora realizado. O romance policial místico-religioso também tem o intuito de inquietar o leitor enquanto ser do mundo contemporâneo. Sua preocupação, porém, é mercadológica, no sentido de que os autores querem vender muito, querem que suas obras sejam comentadas pelos leitores, pela mídia, pela crítica, querem que elas se transformem em filmes, que sejam imitadas, relidas, discutidas.

Dan Brown, por exemplo, é autor de três livros que compõem nosso *corpus*, *O código Da Vinci*, *Anjos e demônios* e *O símbolo perdido*. Além de ocuparem a lista dos livros mais vendidos no Brasil, essas obras também fazem sucesso entre a crítica de diferentes formas. Há

também diversos outros livros que tentam explicar os segredos trazidos por essas narrativas, por exemplo, *Os segredos do Código* e *Os segredos de Anjos e demônios*, que foram traduzidos para diversas línguas. Para esses autores, Dan Brown é um “fenômeno” cujo sucesso atingiu dimensões extremas.

*O código Da Vinci* foi o romance policial que mais despertou nossa atenção ao nos debruçarmos sobre a obra de Massi (2010) e foi a partir dele que criamos, naquele momento, a temática “misticismo e religiosidade”. Não podemos dizer, porém, que Dan Brown foi o criador do romance policial místico-religioso, mesmo porque sua obra é posterior a *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, que já havia trazido questões religiosas e místicas para a narrativa policial. Entretanto, após estudarmos mais duas obras de Dan Brown, foi possível notar sua preocupação em criar e perpetuar um tipo de texto, que corresponde ao que chamamos aqui de subgênero: o romance policial místico-religioso.

Uma das diferenças entre a obra de Umberto Eco e as narrativas de Dan Brown é o distanciamento que Dan Brown mantém em relação ao modelo de gênero policial. Por um lado, Umberto Eco preocupa-se em criar um detetive extraordinário (Guilherme de Baskerville) cujo nome faz referência a um dos livros mais conhecidos de Conan Doyle, *O cão dos Baskerville*, e sua caracterização se aproxima à do detetive Sherlock Holmes. Dan Brown, por sua vez, rompe o padrão de detetive profissional do romance policial e coloca um charmoso professor universitário de simbologia para desvendar os segredos em torno do crime. Ao mesmo tempo, a importância dada a Guilherme de Baskerville por Umberto Eco é ressaltada pelo personagem Adso de Melk, discípulo e escrivão, que reverencia seu mestre o tempo todo e sabe que apenas ele é capaz de unir as pistas que podem indicar o culpado pelos crimes, agindo de forma semelhante a Watson, companheiro de Sherlock Holmes. Por sua vez, o herói de Dan Brown, Robert Langdon, precisa do apoio de belas mulheres, sempre ligadas à vítima, para que consiga entender as causas das mortes e desvendar os enigmas deixados pelas vítimas ou pelos assassinos. Robert Langdon não se incomoda em compartilhar as informações descobertas e não tem pretensão de ser um grande herói.

Quando procuramos estabelecer relações entre os sete romances policiais místico-religiosos ao longo deste livro, pudemos notar que todos eles se relacionam, de alguma forma, às obras de Umberto Eco e Dan Brown. *Anjos e demônios* é o único romance policial que imita a estrutura de defesa da sociedade fechada, que aparece em *O nome da Rosa*, na qual o criminoso é o sujeito que mata para proteger o segredo. *O último cavalista de Lisboa* apresenta um jogo de enunciações semelhante àquele elaborado por Umberto Eco (em *O nome da Rosa*) para contar a história a partir de um manuscrito. *Os crimes do mosaico* apresenta muitas semelhanças com *O código Da Vinci* e foi escrito posteriormente. Os outros romances policiais místico-religiosos, mesmo quando não imitam as estruturas criadas por esses dois autores, utilizam as mesmas figuras e os mesmos temas privilegiados pelos autores anteriores, quais sejam a Inquisição, os monges, os Cavaleiros Templários, a história de Jesus Cristo e Maria Madalena, os diários, os tesouros, as sociedades secretas, os segredos, os símbolos, os *Illuminati* etc. Dan Brown, por ter dado continuidade ao estilo lançado em *Anjos e demônios*, criou um universo místico-religioso para situar seus romances policiais, o qual vem sendo retomado por outros autores, dando corpo a esse subgênero.

Ao estudar os segredos de *Anjos e demônios*, preocupando-se com a ficcionalização feita por Dan Brown para se referir à Igreja Católica, ao Vaticano e a esse universo religioso, Burstein (2005) ataca aqueles que não entendem o “fenômeno Dan Brown” e salienta essa preocupação do autor em manter um padrão textual em suas narrativas. Para ele, o sucesso de Dan Brown se deve a um anseio da cultura americana

[...] por uma discussão intelectual sobre as grandes questões da nossa época. Não conseguimos mais entender os sinais e os símbolos que antes eram intuitivamente óbvios para nossos antepassados. Estamos nos alienando da nossa própria herança cultural e nos vemos divididos entre impulsos em direção à fé e à espiritualidade, de um lado, e a ciência e a tecnologia, do outro. [...] E quanto mais globalizados e materialistas nossas culturas se tornam, mais grupos pequenos parecem atraídos por dogmas ilógicos, indefensáveis e extremistas.

Deveríamos estar vivendo na era da informação; no entanto, não sabemos se estamos sendo enganados sobre fatos básicos. Temos cada vez mais informações sobre o que aconteceu microssegundos após o Big Bang, porém ainda não sabemos nada sobre o que ocorreu antes dele. Estamos mergulhando de cabeça em um novo milênio que é qualitativamente diferente dos dois milênios anteriores. Queremos desesperadamente discutir a experiência, mas não existe um fórum para isso. (Burstein, 2005, p.15)

Isto significa que a mesma justificativa dada para explicar o sucesso de Dan Brown serve para os outros romances policiais místico-religiosos que aparecem entre os mais vendidos, cujos autores se aproveitaram de tal fórmula de sucesso para escrever suas obras. O leitor contemporâneo, ao mesmo tempo que tem medo de ter sido enganado pela Igreja Católica, por exemplo, quer entender o que realmente aconteceu anos atrás. No romance policial místico-religioso, o leitor tem a oportunidade de conhecer a história de algumas religiões e seitas secretas sob outro ponto de vista e de maneira divertida e descontraída, como é a função do romance policial, que se configura como literatura de entretenimento. O inimigo das sociedades fechadas age como um sujeito revoltado que não se conforma com a manutenção de segredos por um determinado grupo e quer escancará-los a qualquer custo. Ao ler um romance policial místico-religioso, o leitor sente-se voltando ao passado para reviver a história dos Cavaleiros Templários, por exemplo, e entender por que eles sentiam tanto ódio da Igreja Católica e como se tornaram inimigos dessa sociedade.

A encenação montada ao redor dos segredos protegidos pelas sociedades fechadas, que envolve religiosos fanáticos, religiosos extremamente conservadores, inimigos das instituições religiosas, imprensa, polícia, assassinatos, enigmas, mistérios e investigadores, criou um tipo de texto bastante atraente para o leitor que gosta de suspense, de história, de romance e, ao mesmo tempo, de ação. Os assassinatos que continuam a ocorrer enquanto o inimigo não é detido relacionam-se tanto à competência do sujeito que realiza a investigação quanto ao estabelecimento e à ruptura de contratos fiduciários,

estabelecidos, por exemplo, entre o destinador-manipulador do fazer investigativo e o sujeito que realiza a investigação – como ocorre em *O nome da Rosa* – ou entre os sujeitos que buscam o culpado pelos crimes e a vítima, com quem mantinham uma forte relação afetiva ou profissional – como em *O código Da Vinci* e *Anjos e demônios*. No romance policial místico-religioso, tornou-se muito mais fácil matar, em relação aos romances policiais clássicos, porque embora o criminoso continue agindo sozinho, conta com o apoio da sociedade fechada à qual pertence para que defenda os ideais e os segredos do grupo. Dessa forma, pode-se atribuir a autoria dos crimes a uma instituição religiosa e não apenas a um de seus membros, que foi responsável pela execução dos inimigos. Em apenas dois romances policiais estudados somente duas vítimas são mortas; em dois romances policiais místico-religiosos há cinco pessoas assassinadas; em outros dois, há sete vítimas e um deles apresenta oito vítimas, todas mortas pelo mesmo assassino.

Nessas narrativas, os crimes são de diferentes naturezas (roubo, sequestro, assassinato, invasão), bem como suas vítimas (mulheres, idosos, homens), e os assassinatos não param de ocorrer até que se tenha certeza de que o grande segredo do enredo não foi nem será revelado à humanidade. Há também os crimes que transgridem regras estabelecidas por uma determinada sociedade fechada e se relacionam a um *não-poder-fazer*, ou seja, o sujeito inimigo não pode invadir aquele grupo, não pode conhecer o segredo, não pode obter provas de sua existência e não pode revelar o que descobriu, caso isso ocorra. Sendo assim, há sempre dois percursos narrativos em que os assassinatos são realizados e um deles é decorrente do outro. Um sujeito torna-se criminoso ao tentar descobrir e revelar um segredo e é assassinado para que não consiga realizar o que se propôs. Os assassinatos que ocorrem nessa segunda narrativa como consequência da primeira são cometidos pelas sociedades fechadas que mantêm o segredo. Eles servem não apenas para eliminar as ameaças e manter a ordem, mas também como exemplo para que outros inimigos já conheçam o desfecho que os aguarda caso tentem descobrir a verdade.

Nos romances policiais clássicos, como os de Agatha Christie e Arthur Conan Doyle, o assassinato desestabilizava a ordem social e o detetive era manipulado para que encontrasse o criminoso e, conseqüentemente, restabelecesse a paz e a ordem. No romance policial místico-religioso, a ordem é estabelecida a partir da manutenção de um segredo, que mantém a sociedade fechada como sempre foi. Quando um inimigo consegue burlar as leis do grupo para tentar descobrir o segredo, está ameaçando desestabilizar essa ordem social e, por isso, é rapidamente retirado de cena, muitas vezes sendo assassinado para que não haja dúvidas de que o segredo não será revelado. Em todas as narrativas de cunho místico-religioso, nota-se a formação de uma conspiração a favor de um segredo em oposição a um sujeito inimigo que se revolta contra tal conspiração e quer ser o herói do enredo. Ao entrar em cena com seu plano de revelar a verdade, esse sujeito trava uma luta contra aqueles que querem manter o segredo. Para a narrativa, esse inimigo é o anti-herói porque pretende destruir uma história criada por uma instituição ou seita religiosa há muitos anos, acreditando que se tornará poderoso por ter revelado a verdade à humanidade. No entanto, ele não tem aliados nessa luta e, por isso, nunca vence a guerra travada contra a sociedade fechada.

Essa teoria da conspiração a favor de um segredo se relaciona à tentativa de desmoralização da Igreja Católica presente nos romances policiais místico-religiosos, que se manifesta no enunciado e/ou na enunciação dessas narrativas. O sujeito inimigo da instituição religiosa, que a ataca a fim de revelar seu segredo, manifesta de forma concreta esse desejo de desmoralizar a Igreja Católica. O desejo desse sujeito era revelar a verdade a toda sociedade aberta, a fim de que a humanidade conhecesse a “verdadeira” identidade da Igreja Católica. Embora esse inimigo nunca vença a batalha travada contra essa instituição em nenhum dos romances policiais místico-religiosos estudados, seu objetivo de denegrir a imagem da Igreja é alcançado perante o leitor. Além das falas dos personagens dizendo que a Igreja “suborna”, “chantageia” e “ameaça” as pessoas, a enunciação – na maioria das vezes – colabora com a construção dessa desmoralização da Igreja Católica.

Em virtude de a sociedade retratada no romance policial místico-religioso ser uma sociedade religiosa, a sanção recebida pelo criminoso sofre inúmeras variações, tornando-se uma característica marcante nesse subgênero. Isto ocorre porque os destinadores-julgadores do fazer criminoso podem ser representados pela polícia, pelos próprios criminosos ou por um sujeito relacionado à vítima. Em alguns casos, o reconhecimento da identidade dos criminosos já é uma forma de punição, de modo que os culpados acabam se suicidando após serem descobertos, como forma de redenção. Em outros, os assassinos são punidos de forma acidental, como se uma força divina estivesse atuando sobre seus destinos, já que são considerados os anti-heróis do enredo. De maneira geral, os sujeitos que realizam a investigação no romance policial místico-religioso não se preocupam muito com a punição que será recebida pelo criminoso, pois têm um interesse maior no segredo místico-religioso que ele protegia ou tentava revelar do que na sua identidade. Descobrir o culpado não terá serventia caso não se descubra sua motivação para matar e se possa impedir que outras mortes ocorram.

Nos romances policiais clássicos, só há uma investigação em busca do assassino e o único sujeito que pode atrapalhar a ação do detetive é o próprio criminoso, que continua assassinando outras pessoas a fim de perturbar a investigação. Por sua vez, nos romances policiais místico-religiosos há sempre duas investigações: uma em busca do assassino, outra em busca do segredo místico-religioso. Quando ambas são realizadas pelo mesmo sujeito, seu objetivo é encontrar o assassino para conhecer o segredo que ele tenta revelar ou proteger. A investigação realizada por esse tipo de detetive não visa à punição do criminoso, mas sim à sua interdição. A polícia, quando aparece nesses romances policiais, realiza a investigação com o objetivo único de encontrar e punir o assassino. Nesses casos, o sujeito que realiza a investigação só deve se preocupar com a preservação do segredo místico-religioso.

Os sujeitos que realizam a investigação nos romances policiais místico-religiosos, embora se distanciem em muitos aspectos dos detetives dos romances policiais clássicos, inclusive por não

receberem o título de “detetives”, também são perspicazes e inteligentes – como Sherlock Holmes e Hercule Poirot, por exemplo – e mesmo quando não possuem um método de investigação, como ocorre na maioria dos casos, são capazes de descobrir o segredo protegido por uma sociedade fechada e impedir que ele seja revelado. Ao fazer isso, esse sujeito passa a conhecer os segredos do grupo, mas se compromete a não revelá-los.

Nos romances policiais tradicionais, o leitor é modalizado a *querer-fazer* a investigação junto com o detetive, à medida que conhece as pistas deixadas pelo criminoso. Esse leitor, porém, não é dotado de um *saber-fazer* comparável ao do detetive, que trabalha há muito tempo na área criminal e já desvendou outros crimes, portanto, não consegue desvendar o enigma antes dele. Nos romances policiais místico-religiosos, o fato de o sujeito que realiza a investigação não ter experiência na busca de criminosos aliado à disposição do enredo em narrativas paralelas e simultâneas atribui ao leitor um *poder-fazer* a investigação, já que o *saber* do sujeito da investigação é menor. Exceções ocorrem nos romances policiais de Dan Brown, nos quais o detetive Robert Langdon, embora não fosse especialista em encontrar criminosos, era um renomado professor de simbologia, que conseguiu descobrir a identidade dos assassinos a partir das pistas deixadas no local do crime pela vítima ou pelo próprio culpado, que remetiam a símbolos e códigos pertencentes a sociedades secretas, como os *Illuminati* de *Anjos e demônios*. Por poder acompanhar o percurso do criminoso ao mesmo tempo que acompanha a investigação realizada, o leitor descobre os percursos narrativos realizados pelo sujeito da investigação e pelo criminoso a partir dos indícios deixados pelo narrador. Nos romances policiais clássicos, o percurso realizado pelo criminoso só era conhecido após o detetive ter concluído a investigação e encontrado a solução do mistério.

Todos os romances policiais místico-religiosos estudados apresentam as seguintes características: quebras de contratos fiduciários estabelecidos entre o criminoso e a vítima, entre o sujeito que realiza a investigação e o criminoso, entre o sujeito que realiza a investigação e seu destinador-manipulador etc.; presença de actantes coletivos como



autores dos crimes representando sociedades fechadas; proteção de um segredo místico-religioso por uma sociedade fechada que elimina qualquer ameaça à sua integridade; existência de um inimigo dessa sociedade; assassinatos cometidos para descobrir ou para proteger um segredo, que resultam em duas narrativas relacionadas como causa e consequência, ou seja, em uma o inimigo quer descobrir o segredo e na outra ele é assassinado pelo sujeito que quer mantê-lo; duas investigações, uma em busca do assassino e outra em busca do segredo; triunfo da sociedade fechada com a manutenção do segredo místico-religioso; alteração da figura clássica do “detetive”, que deixou de ser um delegado da sociedade e passou a ser um sujeito comum, modalizado a realizar a investigação por motivos pessoais ou profissionais; relação afetiva, parental ou profissional entre o sujeito que realiza a investigação e a vítima, o que implica o envolvimento de questões emocionais na investigação. Dessa forma, pode-se dizer que nosso *corpus* constitui um subgênero do romance policial, que se distancia do modelo proposto ao gênero, embora mantenha sua estrutura narrativa. Tal caracterização descrita já ganhou força entre os romances policiais místico-religiosos e, por isso, vem se repetindo em livros de diferentes épocas e autores, como as sete obras aqui estudadas, escritas por cinco autores diferentes e compreendendo um período de três décadas.

Os romances policiais místico-religiosos *best-sellers* não são apenas romances policiais, histórias de aventuras, mistério e ação, mas são também narrativas de ideias, de metáforas, que apresentam complexas reflexões e conceitos históricos e filosóficos por meio de uma linguagem acessível. Os cenários apresentados são extremamente simbólicos e ricos em detalhes e todo o seu significado é explicado ao leitor, fazendo que ele se sinta conhecedor daquele universo, mesmo que não possua nenhum pré-requisito intelectual ou acadêmico. Ao apresentar um rico conteúdo histórico e filosófico, sem revelar tudo o que o leitor gostaria de saber, esses romances policiais convidam o leitor culto a se aprofundar nas histórias contadas, por meio de algumas obras mencionadas no livro. Ao mesmo tempo, a narrativa flui, permitindo que o leitor menos instruído também consiga acompanhar o

desenrolar dos fatos. Há sempre um personagem que não sabe nada sobre a sociedade fechada atacada por um inimigo e há sempre outro que explica a ele o funcionamento daquele grupo. Dessa forma, o conhecimento do leitor é mediado por essas personagens.

O envolvimento que os romances policiais místico-religiosos criam com os leitores é também um dos fatores responsáveis por seu sucesso. O gênero policial é voltado para o entretenimento, para a diversão, e visa a convidar seu leitor a participar da investigação realizada por um detetive profissional. Os romances policiais místico-religiosos, além de entreterem pela investigação em busca da identidade do criminoso, dão ao leitor a missão de realizar uma investigação em busca do segredo protegido por uma sociedade fechada. Quando o leitor termina o livro, recebe a revelação do segredo como recompensa por ter acompanhado a investigação realizada.

Os enredos dos romances policiais místico-religiosos inserem sociedades fechadas e secretas, seitas e fraternidades diversas na história da religião católica. Alguns dos discursos que não são considerados oficialmente cristãos e que foram silenciados pela Igreja Católica ganham espaço nos romances policiais místico-religiosos, tais como a história dos Cavaleiros Templários, da *Opus Dei*, da maçonaria, da cabala. Essas sociedades secretas provocam o imaginário das pessoas porque protegem conhecimentos e segredos muito seletos, que só são transmitidos para quem tem condições físicas e mentais para absorvê-los. O romance policial místico-religioso faz sucesso, entre outros motivos, por prometer revelações surpreendentes sobre uma instituição religiosa extremamente poderosa, a Igreja Católica, e por criar uma imagem negativa dessa instituição que é considerada “hipócrita”, “gananciosa”, “corrupta”, “imoral”. Para dar maior credibilidade às revelações, utiliza grupos que, historicamente, foram considerados inimigos da Igreja. Mesmo com toda a tentativa de desmoralização da Igreja Católica, essa instituição sempre vence a guerra travada com seus inimigos, reafirmando seu poderio. Ao leitor, portanto, restam as histórias do cristianismo, reinventadas pelas sociedades fechadas. O romance policial místico-religioso tornou-se

um *best-seller* ao instaurar uma guerra entre duas sociedades fechadas, sendo uma delas uma grande e poderosa instituição: a Igreja Católica.

Todo ser humano sente fascínio por pertencer a grupos fechados e restritos, pois isso representa sua aceitação social. Aqueles que conhecem os segredos de uma determinada sociedade sentem-se em vantagem, seja ela espiritual, política ou social, em relação aos que não pertencem àquele grupo. Os romances policiais místico-religiosos são atraentes, cativantes e enigmáticos, porque trazem à tona o tema do segredo, que mantém o fascínio do homem moderno, unido a um gênero de sucesso incontestável, o romance policial. Essas narrativas misturam fatos pouco conhecidos com histórias reais, gerando uma grande especulação no público leitor, que quer buscar os limites entre a ficção e a realidade. Dessa forma, os romances policiais místico-religiosos conquistaram tanto o público leitor do gênero policial, que era fã de autores como Agatha Christie, quanto o público contemporâneo geral que se identifica com os temas do segredo, do misticismo e da religião, mas que não tinha muito contato com romances policiais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, P. M. *Os maiores detetives de todos os tempos: o herói na evolução da estória policial*, ensaio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010. p.261-306.
- BAUMAN, Z. Religião Pós-moderna? In: \_\_\_\_\_. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução de Mario Gama et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p.205-230.
- BOILEAU, P.; NARCEJAC, T. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BROWN, D. *O código Da Vinci*. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Anjos e demônios*. Tradução de Maria Luiza Newlands da Silveira. Rio de Janeiro: Sextante, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *O símbolo perdido*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- BURSTEIN, D.; KEIJZER, A. *Os segredos de Anjos e demônios*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos, Antônio Moura, Sônia Maria Moitrel. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.
- CORTINA, A. *Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004*. 2006. 252f. [Tese de Livre-docência] Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

- CUVILLIER, A.-J. *Pequeno vocabulário da língua filosófica*. Tradução e adaptação de Lólio Lourenço de Oliveira e J. B. Damasco Penna. 2.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- ECO, U. *O nome da Rosa*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero de Freitas de Andrade. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FIGUEIREDO, V. L. F. *Os crimes do texto*. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- \_\_\_\_\_. Sobre a tipologia dos discursos. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n.8/9, p.91-98, out. 1990.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique et littérature*. Essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização. In:\_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.66-148.
- GREIMAS, A. J. *Du Sens II*. Essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage II*. Paris: Hachette, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de Filosofia*. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- KHOURY, R. *O último templário*. Tradução de Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2006.
- LEONI, G. *Os crimes do mosaico*. Tradução de Gian Bruno Grosso. [Título original: *I delitti Del Mosaico*.] São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- MAFFESOLI, M. O Tribalismo. In:\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa*. Tradução de Débora de Castro Barros. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p.126-70.
- MARTINS, M. M. Constituintes do gênero policial: natureza, percursos e métodos de investigação. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p.169-90.

- MARTINS, M. M. *Narrativa policial: uma abordagem semiótica*. [Dissertação de Mestrado.] Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MASSI, F. *A configuração dos romances policiais mais vendidos no Brasil de 2000 a 2009: canônica ou inovadora?* [Dissertação de Mestrado.] Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.
- POE, E. A. *Antologia de contos extraordinários*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- \_\_\_\_\_. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p.109-22.
- REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, M. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectivas, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- ZIMLER, R. *O último cavalista de Lisboa*. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.



## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBUQUERQUE, P. M. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do discurso*. Fundamentos Semióticos. 3.ed. São Paulo: Humanitas, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sintaxe narrativa. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995. p.81-97.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- BURSTEIN, D. *Os segredos do Código*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Claudio Figueiredo, Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- CORTINA, A.; MASSI, F. A sanção cognitiva e a sanção pragmática nos romances policiais da década de 1970. Revista *Estudos Semióticos*, São Paulo, v.4, p.1-9, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/esse4/2008-esse%5b4%5d-f.massi%20&%20a.cortina.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2010.
- DOYLE, A. C. *O cão dos Baskerville*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008b.



- FIORIN, J. L. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, São Paulo, v.5, n.1, p.197-218, 2008d.
- FONTANILLE, J. Práticas semióticas. Imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas e estratégias*. Bauru: UNESP, FAAC, 2008. p.17-76.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Maupassant: a semiótica do texto: exercícios práticos*. Tradução de Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.
- \_\_\_\_\_. *De la colère: etude de sémantique lexicale*. Paris: Éditions Du Seuil, 1981. (Documents de Recherche, III, 27.)
- \_\_\_\_\_. *Semiótica do discurso científico e da modalidade*. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difusão Editorial (DIFEL), Sociedade Brasileira de Professores de Linguística, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido*. Ensaio Semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cesar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- MASSI, F.; CORTINA, A. De “O nome da Rosa” a “O código Da Vinci”: a vertente mística e religiosa do romance policial. *Revista Inventário*, Salvador, v.7, p.1-12, 2009. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/07/ONomeDaRosa.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2009.
- MASSI, F. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MENDES, M. B. T. *No princípio era o poder: uma análise semiótica das paixões no discurso do Antigo Testamento*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2009.
- PIETROFORTE, A. V. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SIGNIFICAÇÃO: *Revista Brasileira de Semiótica*. 13.ed. São Paulo: Annablume, mar. 1999.
- VASQUEZ, P. K. *Saltos altos, punhos cerrados*. O estilo do policial em gênero e número. São Paulo: Rocco, s.d.

SOBRE O LIVRO

*Formato:* 14 x 21 cm

*Mancha:* 23,7 x 42,5 paicas

*Tipologia:* Horley Old Style 10,5/14

*1ª edição:* 2015

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Capa*

Megaarte Design

*Edição de texto*

Maria Angélica Beghini Morales (Copidesque)

Mauricio Santana (Revisão)

*Editoração eletrônica*

Sergio Gzeschnik (Diagramação)

*Assistência editorial*

Jennifer Rangel de França

Desde o século XIX, com o célebre detetive Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, e a extensa cadeia de personagens e narrativas de mistério que em maior ou menor medida descenderam dali – passamos, nesse prolífico percurso, por Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler, só para citar alguns autores –, o gênero policial foi se consolidando e, enquanto expandia progressivamente seu público, matizava-se e assumia novas formas.

Este estudo, fruto de longa pesquisa a partir dos livros mais vendidos no Brasil no início do século XXI, debruça-se sobre o romance policial “místico-religioso”, subgênero definido por Fernanda Massi que se distancia um pouco das características tradicionais do romance policial: nessas tramas, o crime se conecta a um segredo ligado a um núcleo místico-religioso, em geral protegido por uma sociedade fechada e secreta às voltas com o que ela supõe ser um inimigo ameaçador. O repórter/investigador (que em tais obras nunca é chamado de detetive) busca uma verdade que supera a identificação do criminoso, tendo como alvo principal o segredo motivador dos crimes. Outra característica singular é a tentativa, quase frequente, de desmoralização da Igreja Católica. Isto ocorre através da oposição /ocultação/ vs. /revelação/ de um segredo, fazendo que esse subgênero tenha grande sucesso de público, uma vez que promete revelações surpreendentes sobre essa poderosa instituição.