



**OS ACTANTES E OS ATORES NOS ROMANCES POLICIAIS  
CONTEMPORÂNEOS *O COLECIONADOR DE OSSOS E UMA JANELA EM  
COPACABANA***

**THE ACTANTS AND THE ACTORS IN THE CONTEMPORARY POLICE NOVELS  
*O COLECIONADOR DE OSSOS AND UMA JANELA EM COPACABANA***

Fernanda Massi<sup>1</sup>  
UNESP – Universidade Estadual Paulista

**RESUMO:** Partindo dos conceitos de **actante** e **ator** da semiótica greimasiana, analisamos o percurso narrativo dos dois sujeitos do fazer indispensáveis ao romance policial, quais sejam o criminoso e o detetive, em vinte e duas obras. Essas obras são os romances policiais mais vendidos no Brasil nos primeiros anos do século XXI – de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007. A fim de aprofundar nossa análise, selecionamos dois romances contemporâneos e aplicamos a teoria greimasiana ao enredo, destacando os papéis actanciais desempenhados pelos sujeitos e os atores que revestem esses papéis no plano discursivo. Em relação aos romances policiais tradicionais, que seguiram o modelo proposto por Edgar Allan Poe no século XIX, as obras contemporâneas são muito divergentes, principalmente em relação ao detetive e ao criminoso. Nossa proposta neste artigo, portanto, é mostrar a importância da alteração dos actantes e atores nos romances policiais e suas consequências a esse tipo de texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Actantes; Atores; Romance Policial; Detetive; Criminoso.

**ABSTRACT:** From the concepts of **actant** and **actor** of greimasiana semiotic we analyzed the narrative route of two essential character of made for the police novel: the criminal and the detective in twenty two works. These works are police novel best sellers in Brazil in the first years of 21st century – from January 2000 of February 2007. To deepen our research we select two contemporary police noveld and applied greimasiana theory in the story, highlighting the actantial role played by the character and the actors that played these roles in the discursive level. Considering the traditional police novels, that copyed Edgar Allan Poe's model created in the 19st century, the contemporary works are very different, mainly about the detective and the criminal. Our first proposal in this article is to demonstrate the importance of the actants and the actors alterations in the police novel and its consequences to this kind of text.

**KEY-WORDS:** Actants; Actors; Novel Police; Detective; Criminal.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara e Bolsista FAPESP.

## INTRODUÇÃO

O romance policial é um gênero literário caracterizado pela presença de três elementos indispensáveis a esse tipo de texto: a vítima, o criminoso e o detetive. O criminoso é o sujeito do fazer que causa a transformação da narrativa porque altera o estado da vítima de conjunção com a vida para o estado de disjunção com ela. Realizado o fazer do criminoso, o crime, a ordem social é desestruturada no enredo fazendo com que outro sujeito do fazer, o detetive, seja manipulado a encontrar a identidade secreta do criminoso, para que este receba a punição devida.

Embora não saiba quem é o criminoso, o detetive sabe que um crime ocorreu e seu fazer é acionado por um destinador-manipulador, um sujeito que deseja encontrar a identidade do criminoso porque está relacionado à vítima ou simplesmente por considerar a ação criminosa merecedora de punição. Muitas vezes o destinador-manipulador do fazer do detetive é ele mesmo; ao descobrir que um crime ocorreu, o sujeito detetive se vê obrigado a encontrar a identidade do criminoso como consequência de seu talento para a investigação, com o objetivo de ser reconhecido pela sociedade e, por isso, acionado em outros casos.

Em alguns romances policiais, conhecidos como *thrillers*, o detetive já conhece a identidade do criminoso quando o enredo se inicia. Assim, sua performance consiste em perseguir o criminoso, ou seja, saber onde ele está escondido e capturá-lo. Concluída a performance, seja ela a investigação ou a perseguição, o detetive deve entregar o criminoso a um destinador-julgador que irá puni-lo de forma adequada. Em geral, esse sujeito é representado pela polícia ou pela justiça. No modelo proposto ao gênero policial o detetive não pertencia à polícia e era acionado justamente porque nenhum policial era capaz de encontrar o criminoso. Com isso, a polícia ficava encarregada da prisão desse sujeito.

De acordo com a semiótica discursiva “standard”, ou greimasiana, a sintaxe narrativa comporta actantes e atores em diferentes níveis do percurso gerativo do sentido. O actante decorre de uma sintaxe narrativa, do nível narrativo, e é definido por encargos modais e suas respectivas posições sintagmáticas. Os atores, por sua vez, são manifestados no nível discursivo e cumprem tanto papéis actanciais, na narrativa, quanto papéis temáticos, no discurso. Os papéis actanciais são todas as possibilidades de realização do actante.

Em nossa pesquisa de mestrado – da qual este artigo faz um recorte – selecionamos um corpus de vinte e dois romances policiais, entre os livros mais vendidos no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, a partir de um levantamento realizado por Cortina (2006) – de 2000 a 2004 – e das listas dos *best-sellers* publicadas no *Jornal do Brasil* – de 2005 a 2007, das quais destacamos as obras pertencentes ao gênero policial. Partindo da semiótica discursiva greimasiana, analisamos a constituição narrativa desses romances policiais contemporâneos a fim de compará-los com o modelo clássico proposto ao gênero policial por Edgar Allan Poe, no século XIX, e seguido por muitos autores de romances policiais tradicionais, entre eles, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie.

Neste artigo, nossa proposta é analisar a estrutura narrativa dos vinte e dois romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI, os *best-sellers* contemporâneos, a partir dos actantes e dos atores manifestados nessas obras. Pretendemos, ainda, descrever as alterações sofridas por esses sujeitos em relação aos romances policiais tradicionais, que seguiam o modelo clássico proposto ao gênero, e comparar a manifestação dos atores e dos actantes nesses dois tipos de narrativa, a tradicional e a contemporânea.

## 1. O ESQUEMA NARRATIVO DO ROMANCE POLICIAL

Segundo a proposta da semiótica discursiva, o sentido de um texto é construído a partir de um percurso gerativo que se organiza em três níveis distintos: o nível das estruturas fundamentais, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas. Nosso estudo dos romances policiais parte do exame de um componente do nível narrativo, o **esquema narrativo canônico**, cujo objetivo principal consiste em mostrar como está organizado o fazer transformador do sujeito e os estados que ele altera. Greimas (1973) determinou que esse esquema é inerente a qualquer texto e constitui-se de quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

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

A partir do exame dos componentes do nível narrativo é que se estabelecerá a relação destes com os elementos constituintes tanto do nível discursivo quanto do nível fundamental. Isso porque, de acordo com a proposta da semiótica, o sentido do texto constrói-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado percurso gerativo do sentido.

O romance policial destaca o percurso narrativo de dois sujeitos do fazer indispensáveis à trama: o sujeito-criminoso e o sujeito-detetive. Seus percursos são descritos paralelamente e se cruzam na última etapa, a da sanção, uma vez que a performance do detetive é uma sanção no percurso do criminoso. Dentro dessa configuração, há dois tipos de romance policial: o clássico, no qual “o núcleo central do romance é o trabalho do detetive no desvendamento do segredo” (FIORIN, 1990, p. 94); e o *thriller*, no qual a identidade do criminoso já é conhecida, mas é preciso saber se ele será capturado pelo detetive e sancionado por um destinador-julgador. Assim, pode-se dizer que o romance policial privilegia a fase da sanção e que o foco da narrativa é a performance do detetive, a investigação<sup>2</sup>. Fiorin (1999) explica os dois tipos de sanção, a cognitiva e a pragmática, que se manifestam, respectivamente, nos dois tipos de romance policial explicados acima, quais sejam o clássico e o *thriller*.

Temos dois tipos de sanções, a cognitiva e a pragmática. Aquela é o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados, etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados. (p. 5)

O detetive é um sujeito indispensável ao romance policial já que, sem ele, o criminoso não é reconhecido como tal e não é sancionado por um destinador-julgador. Uma

---

<sup>2</sup> Iremos considerar a performance do detetive como investigação, pois ela prevalece na maioria dos romances policiais. Mesmo quando a performance se constitui em uma perseguição, não deixa de ser uma investigação para saber onde o criminoso se esconde.

das regras do gênero policial postula a imunidade do detetive e, por isso, é importante que ele seja competente e que realize sua performance em um tempo curto. Em geral, quando o detetive é manipulado a fazer a investigação, o destinador-manipulador não estabelece um prazo para que ele realize a performance, porém, enquanto o criminoso não for sancionado, isto é, enquanto não for reconhecido como assassino e impedido de continuar realizando essa performance, outros crimes poderão ocorrer. O crime, por sua vez, não tem um fim em si mesmo: é um meio para que o criminoso adquira outro objeto (de valor ou modal), ou seja, é um programa narrativo de uso em relação a um programa narrativo de base, onde estão os verdadeiros valores a que visa o criminoso.

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

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

**Quadro 1 – Tipos de manipulação**

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

Nos romances policiais em que o sujeito criminoso foi manipulado pela paixão da vingança, por exemplo, um crime anterior à narrativa principal foi o causador da manipulação. O criminoso, portanto, foi manipulado por provocação uma vez que o destinador-manipulador provocou-o com o assassinato de alguém importante para ele, fazendo com que o criminoso tenha o **dever** de cometer o crime para provar sua competência. Quando, por sua vez, o criminoso busca uma recompensa positiva a partir do crime, como por exemplo, uma herança a ser recebida, ele é manipulado por tentação, já que **quer** realizar o assassinato. Nesse caso, estabelece-se um contrato do tipo “se você assassinar tal sujeito receberá uma fortuna”. Na manipulação por intimidação, o criminoso **deve** realizar o assassinato para evitar uma sanção negativa. Isso ocorre muito nos casos em que o criminoso descobre um sujeito que testemunhou o crime ou que tem informações importantes para serem

repassadas ao detetive. Com o intuito de evitar que isso aconteça, o criminoso assassina tal sujeito e, com isso, mantém sua identidade em segredo. Por fim, na manipulação por sedução, o destinador-manipulador do fazer do criminoso confia em sua competência fazendo com que ele **queira** realizar o crime para prová-la.

Embora os quatro tipos de manipulação sejam parecidos, o que muda em cada um deles – como foi explicado acima por Barros – são os valores modais atribuídos ao destinatário-sujeito pelo destinador-manipulador, quais sejam o **querer-fazer**, o **dever-fazer**, o **saber-fazer** e o **poder-fazer**. Esses valores modais instauram, portanto, o sujeito do querer, o sujeito do dever, o sujeito do poder e, enfim, o sujeito do fazer, que podem ser representados tanto pelo mesmo ator quanto por atores diferentes.

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

No programa da competência, o destinatário-sujeito recebe do destinador a qualificação necessária para realizar a ação. Nos romances policiais tradicionais o criminoso não é um profissional, ou seja, ele torna-se criminoso a partir daquela narrativa e sua “carreira” encerra-se nela mesma, uma vez que ele é sancionado negativamente pelo detetive ao final do romance, quando é preso ou assassinado. Se o criminoso fosse um especialista em assassinatos, o programa da competência – no qual ele adquire o **saber-fazer** – ficaria implícito em seu percurso, no entanto, esse programa é imprescindível às narrativas policiais, já que nele um sujeito é motivado a cometer um assassinato e adquire os meios para isso. Pelo mesmo motivo do programa narrativo anterior, o de manter a identidade do criminoso em segredo, o destinador-manipulador que doa a competência ao sujeito criminoso é, em geral, ele mesmo. Isso só não ocorre nos casos em que uma terceira pessoa, a qual não tem qualquer relação com a vítima, é contratada para realizar o crime – o que é extremamente raro nos romances policiais. O detetive, por sua vez, é um detetive profissional desde o início do enredo que, em geral, já atuou em outras narrativas policiais de mesma autoria, e só é manipulado a realizar a investigação porque o destinador-manipulador de seu fazer nele confia. Isso vale, principalmente, para os romances policiais tradicionais de Arthur Conan Doyle e de Agatha Christie, porém, nos romances policiais contemporâneos – como será explicado em outra seção desta monografia – ocorre, muitas vezes, o inverso, ou seja, o sujeito criminoso é um profissional do ramo e o sujeito detetive é um amador, que adquire a competência na própria narrativa.

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

Por fim, tem-se a sanção, etapa na qual o destinador, geralmente representado pela polícia, interpreta as ações do destinatário-sujeito, julga-o e dá-lhe a retribuição devida,

sob a forma de punições ou recompensas. A entrega do criminoso à polícia realizada pelo detetive para que ela o sancione negativamente é uma das regras da sociedade burguesa em que surgiu o gênero policial. Segundo ela, aquele que transgredir as regras sociais, de modo a estabelecer uma desordem, deve ser sancionado negativamente por aqueles que zelam pela ordem, quais sejam, a justiça e a polícia.

Enquanto a sanção não ocorre na narrativa policial, como já foi explicado acima, o criminoso continua a realizar sua performance, ou seja, enquanto não for sancionado pelo detetive, ele continua fazendo novas vítimas. É nesse programa, ainda, que a modalização veridictória sobre a identidade do criminoso é apresentada, uma vez que o detetive desvenda esse segredo. O criminoso vive em segredo porque sabe que desrespeitou os valores do grupo social ao qual pertence e não quer ser privado da liberdade e da convivência social, uma vez que a sociedade pune os sujeitos que não seguem as regras de conduta, embora não recompense aqueles que o fazem. O individualismo não tem lugar no romance policial, pois ele é sempre punido, uma vez que os códigos individuais não podem sobrepor os códigos coletivos.

Por ser uma personagem indispensável ao romance policial, cujo fazer determina o fim da narrativa, o detetive dos romances policiais tradicionais é sempre bem sucedido ao realizar sua performance. Ele deve exercer seu papel de restabelecer a ordem social, ou seja, de encontrar e punir o criminoso, para que sua função na narrativa tenha sentido, uma vez que ele é um sujeito do fazer. Enquanto isso não ocorre, o suspense é mantido no enredo não permitindo que a narrativa tenha fim. De nada serviria um sujeito detetive que não conseguisse encontrar a identidade do criminoso. Isso porque ele só é acionado a realizar seu fazer após o crime, quando é manipulado por um destinador-manipulador, representado ou por um sujeito ligado à vítima ou pela polícia, que se julga incapaz de encontrar o culpado. É importante destacar que o fazer do detetive consiste em descobrir a identidade do criminoso e entregá-lo a um destinador-julgador que irá sancioná-lo negativamente; este sujeito recebe o investimento semântico da figura do sancionador, cujo compromisso é punir o criminoso da forma merecida.

Em consequência do fazer realizado pelo detetive, o sujeito criminoso realiza seu percurso narrativo até o programa da performance, mas não consegue adquirir ou manter a recompensa esperada pelo crime porque é punido antes disso. O máximo que pode acontecer ao sujeito criminoso é ele continuar realizando sua performance antes de ser sancionado pelo detetive, ou seja, ele comete outros crimes, em consequência do primeiro, quando, por exemplo, elimina testemunhas, ou como meio para alcançar seu objetivo, antes que o detetive descubra que ele é o culpado.

Toda essa constituição narrativa dos romances policiais foi seguida pelos autores de romances policiais tradicionais. Edgar Allan Poe, no século XIX, foi quem inaugurou a narrativa policial ao inserir a figura do detetive Auguste Dupin em suas narrativas “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845). Seguindo o modelo proposto por Poe outros autores deram continuidade a esse tipo de texto e criaram detetives tão metódicos e competentes quanto Auguste Dupin.

Entre os autores de romances policiais tradicionais, os mais consagrados são Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, conhecida mundialmente como “a dama do crime”. O primeiro criou o imortal Sherlock Holmes, que iniciou seu trabalho de detetive no conto “A Liga dos Cabeças Vermelhas”, em 1944, e foi o protagonista dos outros sessenta trabalhos do autor. Holmes era sempre acompanhado pelo fiel Dr. Watson, que admirava excessivamente sua inteligência e perspicácia, mas nunca conseguia superá-lo, embora o acompanhasse em todos os passos das investigações. Agatha Christie não criou apenas um detetive, mas sim

quatro, que figuraram entre os mais de oitenta livros da autora. Seus detetives, em ordem do sucesso que atingiram, são Hercule Poirot, Miss Marple e o casal Tommy e Tuppence Beresford, que trabalhavam juntos. Hercule Poirot é o detetive que mais aparece nos romances policiais da autora e também tem um fiel escudeiro, seu amigo Hastings. Ele é um detetive profissional que trabalha única e exclusivamente com a lógica a fim de desvendar os mistérios sobre os crimes que lhe são entregues. O primeiro romance que Poirot protagonizou é *O misterioso caso de Styles*, lançado em 1920.

Lançado pouco mais de trinta anos após a criação de Conan Doyle [Sherlock Holmes], [Hercule Poirot] era uma cópia caricata mais atualizada. Se Holmes tinha em seu boné um dos pontos marcantes de sua indumentária, vamos encontrar em Poirot os indefectíveis sapatos de verniz que, em muitas e muitas estórias, fazem com que ele sofra ao palmilhar caminhos no interior da Inglaterra, da Mesopotâmia, de Aman, ou fosse onde fosse o levassem suas inúmeras andanças. (ALBUQUERQUE, 1973, p. 42-43)

Em pesquisa de iniciação científica realizada no ano de 2007, estudamos os vinte e seis romances policiais mais vendidos no Brasil na década de 1970, os “tradicionais”, em sua constituição narrativa, destacando o programa narrativo da sanção, realizada pelo detetive sobre o fazer do criminoso, que pode ser de ordem cognitiva ou de ordem pragmática – como já foi explicado anteriormente. Todos esses romances policiais tradicionais apresentam a mesma constituição narrativa descrita nesta seção e respeitam as “regras de ouro” da narrativa policial. A principal delas é a presença de um único detetive realizando uma investigação, com o intuito de encontrar um único criminoso de identidade secreta e entregá-lo a um destinador-manipulador, que irá puni-lo da forma merecida.

Os romances policiais contemporâneos que estudamos são os seguintes:

**Quadro 2 – Os romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI**

TÍTULO	AUTOR	ANO <sup>3</sup>
<i>O colecionador de ossos</i>	Jeffery Deaver	2000
<i>Hotel Brasil</i>	Frei Betto	2000
<i>O céu está caindo</i>	Sidney Sheldon	2001
<i>Código explosivo</i>	Ken Follet	2001
<i>Uma janela em Copacabana</i>	Luiz Alfredo Garcia-Roza	2001
<i>Morte no seminário</i>	Phyllis Dorothy James	2002
<i>Agência número 1 de mulheres detetives</i>	Alexander McCall Smith	2004
<i>O vingador</i>	Frederick Forsyth	2004
<i>Perseguido</i>	Luiz Alfredo Garcia-Roza	2004
<i>O código Da Vinci</i>	Dan Brown	2004
<i>O enigma do quatro</i>	Ian Caldwell	2005
<i>O enigma de Sally</i>	Phyllis Dorothy James	2005
<i>Os crimes do mosaico</i>	Giulio Leoni	2005
<i>A rosa de Alexandria</i>	Manuel Vázquez Montalbán	2006
<i>Mosca-Varejeira</i>	Patrícia D. Cornwell	2006
<i>Mandrake, a bíblia e a bengala</i>	Rubem Fonseca	2006
<i>O último templário</i>	Raymond Khoury	2006
<i>O farol</i>	Phyllis Dorothy James	2006
<i>Gone, baby, gone</i>	Dennis Lehane	2006

<sup>3</sup> Ano em que o romance apareceu na lista dos livros mais vendidos. Nem sempre corresponde ao ano da primeira edição.

<i>O homem dos círculos azuis</i>	Fred Vargas	2007
<i>Brincando com fogo</i>	Peter Robinson	2007
<i>Milênio</i>	Manuel Vázquez Montalbán	2007

Como dissemos no início desta seção, o esquema narrativo canônico proposto pela semiótica discursiva é inerente a todo e qualquer texto. No entanto, os elementos que compõem a narrativa nos romances policiais contemporâneos, entre eles os actantes e os atores – que são o foco deste artigo – se diferenciam dos elementos que compõem os romances policiais tradicionais. Isso mostra que a constituição narrativa dos romances policiais contemporâneos é inovadora, de acordo com o que vimos estudando até então.

## 2. OS ACTANTES E OS ATORES

Algirdas Julien Greimas (1977), em “Os atuantes, os atores e as figuras”<sup>4</sup>, formaliza os sujeitos participantes do discurso, a partir da *dramatis personae*, em **actantes** e em **atores**. Os actantes são decorrentes de uma sintaxe narrativa, e por isso se manifestam no nível narrativo, e os atores são reconhecíveis nos discursos particulares em que se encontram manifestados, no nível discursivo.

Essas duas manifestações estabelecem entre si uma relação dupla: se um actante pode ser manifestado no discurso por vários atores, um só ator pode ser o sincretismo de vários actantes. Se à performance corresponde um sujeito do fazer, à competência corresponde um sujeito do saber e/ou do poder; todas essas manifestações são recobertas por um único ator, qual seja o sujeito do discurso. A estrutura actancial, portanto, é uma rede relacional de tipo paradigmático, subtendida aos actantes, que visa explicar a organização do imaginário humano, tanto de universos coletivos quanto de universos individuais.

Tomando como modelo o quadrado semiótico, a estrutura actancial pode se desdobrar em oposições, nas quais se opõem a **dêixis positiva** à **dêixis negativa**, em que os termos positivo e negativo não carregam nenhum julgamento de valor. Assim, os actantes podem ser:

**Sujeito positivo vs Sujeito negativo** (Anti-sujeito)

**Objeto positivo vs Objeto negativo**

**Destinador positivo vs Destinador negativo** (ou Anti-Destinador)

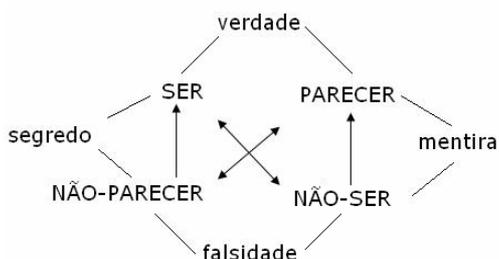
**Destinatário positivo vs Destinatário negativo** (ou Anti-Destinatário)

Além destas, outras categorias determinam os actantes em sua progressão sintagmática, quais sejam a **competência**, a **performance** e a **veridicção**. A performance remete diretamente à competência, visto que o sujeito que a executa é determinado como sujeito do fazer, e a competência pode ser definida pelo **querer** e/ou **poder** e/ou **saber-fazer** do sujeito. O sujeito actante assume os papéis actanciais, definidos por sua posição no encadeamento lógico da narrativa e por seu investimento modal, e apresenta duas instâncias correlacionadas: um sujeito competente e um sujeito desempenhante que, quando são

<sup>4</sup> Nessa versão de 1977 o termo “actante”, em francês, foi traduzido por “atuante”.

diferentes, constituem duas instâncias de um mesmo actante e não dois actantes. Segundo a veridicção, ou o dizer-verdadeiro, o desempenho do sujeito do fazer requer uma competência, ou seja, um querer e/ou poder e/ou saber do sujeito, que não pode ser adquirida senão com a ajuda de um desempenho simulado (um parecer verdadeiro). A veridicção impõe seu próprio nível referencial e institui, assim, “a verdade intrínseca da narrativa” (GREIMAS, 1977, p. 184).

A categoria **verdadeiro** vs **falso**, representada pelo quadrado semiótico abaixo, multiplica o número de papéis actanciais



Greimas (1977) explica que

A sobredeterminação dos atuantes [actantes] segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário “jogo de máscaras”, feito de afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo. [...] o sujeito instaurado (dotado da modalidade do querer) se manifesta imediatamente, como se viu, através de um sujeito e de um anti-sujeito, suscetíveis cada um de adquirir competências conforme o poder ou o saber (ou os dois sucessivamente), oferecendo dessa maneira pelo menos 4 (ou 8) papéis atuacionais [actanciais] e já autorizando uma tipologia dos sujeitos competentes (heróis ou traidores), que permite, por sua vez, determinar percursos narrativos diferentes; a sobredeterminação desses diversos sujeitos competentes pelas modalidades do *verdadeiro* vs *falso*, do *segredo* vs *mentira* multiplica, por isso, o número de papéis atuacionais [actanciais], diversifica os percursos sintáticos que os sujeitos fazem, como também – e isto é importante – permite calcular, graças a adições, subtrações e sobredeterminações, modalidades que definem os papéis, as transformações narrativas que se produzem no quadro de um programa determinado. (p. 184)

Os papéis actanciais podem ser distribuídos de maneira conjunta ou disjunta entre os atores; podem ser manifestados pelo mesmo ator, que se denominará ora adjuvante ora oponente, ou por atores disjuntos. A manifestação atoral pode ter uma expansão máxima, quando a estrutura atoral é objetivada (um ator para cada papel) ou expansão mínima, quando a estrutura atoral é subjetivada (um ator para todos os papéis). Se o actante do saber é um ator e o actante do fazer é outro, a manifestação atoral é objetivada. Se, ao contrário, o actante do saber é o mesmo que o actante do fazer, há dois actantes que correspondem a um mesmo ator, portanto, a manifestação atoral é subjetivada. Pode ocorrer, ainda, uma distribuição atoral mista, ou seja, que mescla a objetivada e a subjetivada, e que se manifesta na maioria dos casos.

Os objetos que constituem a narrativa podem ser de duas ordens: objetos de valores objetivos ou objetos de valores subjetivos. No primeiro caso, os objetos são atores

individualizados e independentes, ao passo que no segundo são atores que, conjuntamente e ao mesmo tempo, são sujeitos e objetos. Os atores podem ser representados por sujeitos ou objetos, mas isso não implica que todos os sujeitos sejam atores.

Enfim, o discurso narrativo é recoberto por uma rede relativamente densa de papéis actanciais manifestados por atores, a partir de modelos de previsibilidade, ou seja, de articulações lógicas. A gramática narrativa gera objetos narrativos concebidos como percursos narrativos escolhidos em vista de sua manifestação. Um objeto narrativo é, portanto, um conteúdo específico.

## **2.1 Os actantes e os atores dos romances policiais tradicionais**

Assim como a estrutura do romance policial, a caracterização dos detetives dos romances policiais tradicionais é rígida e metódica, tornando esses sujeitos extremamente coerentes ao realizarem suas ações, mas não previsíveis, já que sempre conseguem surpreender o leitor com uma nova descoberta e o modo de fazê-la. Além disso, os romances policiais tradicionais são, em sua maioria, de Arthur Conan Doyle e de Agatha Christie, de modo que os detetives também não variam muito: Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente.

Nos romances policiais tradicionais há apenas um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer detetive e um ator desempenhando o papel actancial do sujeito do fazer criminoso. O destinador-manipulador do fazer do criminoso é, sempre, ele mesmo, exceto nos casos em que o criminoso é manipulado a realizar a performance porque é o herdeiro da vítima e quer antecipar a herança destinada a ele. O destinador-manipulador do fazer do detetive é sempre um terceiro ator, ou seja, uma personagem relacionada à vítima, que contratou o detetive e vai pagar pelo serviço, ou, ainda, à própria polícia, quando o detetive é funcionário dessa instituição.

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

O romance policial tradicional é construído de maneira que uma segunda leitura evidencia as pistas deixadas pelo criminoso que levaram o detetive a descobrir sua identidade. Um leitor mais perspicaz consegue acompanhar a investigação, mas não consegue passar à frente do detetive (embora possa deduzir corretamente quem é o assassino) porque este sujeito não mostra o caminho que está seguindo. O autor de romances policiais, por sua vez

[...] não pode mistificar ou perturbar o enredo a um ponto em que o leitor não possa por si mesmo descobrir o enigma. Deve colocar diante de nós todos os dados do problema, sem o uso de qualquer truque ou golpe sensacional que não possam apreender logicamente. Não lhe será lícito

lançar mão de qualquer elemento sobrenatural ou inteiramente arbitrário. Isto constitui uma espécie de ética de romancista [...]. (LINS, s/d, p. 24)

O diferencial do detetive, portanto, é conseguir enxergar o óbvio, que nenhuma outra personagem nem o leitor conseguiram. Em alguns casos, o detetive pode contar com os **detetives metonímicos**, chamados **auxiliares do saber** ou **pseudodetetives** (Martins, 2000). O Dr. Watson, personagem de Arthur Conan Doyle, e Hastings, de Agatha Christie, são auxiliares do saber dos **detetives metafóricos** Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente.

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

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

Esses sujeitos acompanham a investigação do **detetive metafórico**, mas não sabem qual método está sendo usado por ele, ou seja, qual percurso está sendo traçado para encontrar a identidade do criminoso. Os auxiliares do saber e os pseudodetetives doam ao detetive as informações que julgam importantes para encontrar a identidade do criminoso, mas não recebem nenhuma informação em troca, sobre o passo a passo da investigação, de modo que não podem progredir ou passar à frente do detetive.

### 3. OS ACTANTES E OS ATORES DOS ROMANCES POLICIAIS CONTEMPORÂNEOS

Uma das maiores diferenças estabelecidas entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais contemporâneos diz respeito aos dois sujeitos do fazer indispensáveis à narrativa policial, quais sejam o sujeito detetive e o sujeito criminoso. Nesta seção deste artigo iremos mostrar como esses dois sujeitos do fazer realizam seus percursos narrativos, que compreendem os programas da manipulação, competência, performance e sanção, e quais são os atores que desempenham esses papéis nas narrativas policiais contemporâneas.

Na maioria dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI há mais de um ator representando o sujeito do fazer detetive. O sujeito do fazer criminoso, por sua vez, continuou a ser representado por apenas um ator, como era no romance policial tradicional. No entanto, um dos romances policiais contemporâneos apresenta mais de um ator desempenhando o fazer do criminoso, qual seja *O vingador*, de Frederick Forsyth, o que não servirá para caracterizar o romance policial contemporâneo, já que diz respeito a apenas uma entre as vinte e duas obras que estudamos.

No quadro abaixo, iremos mostrar as personagens principais dos romances policiais contemporâneos, com os quais estamos trabalhando, ou seja, o detetive e o criminoso; a seguir, iremos explicar qual a função deles nas narrativas que protagonizam.

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

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

Dividimos esses detetives dos romances policiais contemporâneos, apresentados na tabela acima, em três categorias, quais sejam: 1) **polícia**, que corresponde a 50% do corpus; 2) **amadores**, que corresponde a 32% dos romances; 3) **detetive profissional**, os 18% restante.

Na categoria **polícia**, a qual corresponde a maioria dos detetives dos romances policiais contemporâneos, esses sujeitos são manipulados a realizar a investigação por obrigação profissional, pelo **dever-fazer**. Hercule Poirot e Sherlock Holmes sempre realizavam as investigações movidos pelo **querer-fazer**, manifestado ou pelo amor à arte de investigar, ou para mostrar sua competência e ser reconhecido pela sociedade, ou por se

interessarem de fato pelo caso e quererem encontrar o culpado. Ao contrário deles, os detetives que trabalham na polícia têm o dever, a obrigação de realizar a investigação, queiram ou não fazê-la. Muitas vezes esses policiais não estão preparados para isso, ou seja, não têm a competência necessária para realizar a investigação, o **saber-fazer** e, como consequência, demoram a encontrar o culpado pelo crime, o que faz com que o criminoso continue agindo e fazendo novas vítimas, ou deixam que ele fuja antes de ser punido.

Exemplo dessa categoria é o Delegado Espinosa, criação de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que figura em dois romances que compõem nosso corpus de pesquisa, quais sejam *Uma janela em Copacabana* e *Perseguido*. Espinosa trabalha na 12ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro nos dois romances. No primeiro deles, ele tem o dever de encontrar um criminoso que assassina os policiais corruptos e suas amantes, dentro de um determinado grupo pertencente àquela delegacia. Uma das amantes, que é também a assassina, seduz o delegado e o convence de que vinha sendo perseguida pelo suposto assassino. Com isso, Espinosa desvia a atenção da assassina enquanto ela realiza seu trabalho; quando descobre a verdade, porém, já não pode mais capturá-la porque ela havia fugido do país.

Na categoria **amador** incluem-se os sujeitos detetives que têm outra profissão (advogado, repórter) e que jamais haviam realizado uma investigação criminal. Nesses casos é ainda mais nítida, e provável, a incompetência do detetive já que ele não tem experiência com esse tipo de trabalho nem os instrumentos necessários para isso. Hercule Poirot, por exemplo, tinha um repertório de crimes bastante vasto, o que lhe permitia comparar o modo de agir dos criminosos a fim de encontrar pistas que o levassem ao culpado. Além do detetive amador, há ainda o detetive de ocasião, que realiza uma investigação sem ter a competência necessária e sem a pretensão de continuar a carreira de detetive; ao contrário do amador, que está no início, mas pretende continuar. Englobamos esses dois detetives nesse mesmo grupo, uma vez que suas características são bastante semelhantes e, muitas vezes, não há como saber se o detetive de ocasião vai tornar-se um detetive amador, ou seja, se ele vai aparecer em outros romances policiais do mesmo autor desempenhando o papel do detetive.

A repórter Dana Evans, do romance policial *O céu está caindo*, é o maior exemplo de performance investigativa fracassada devido à falta de competência. Dana inicia a investigação sobre as misteriosas mortes da família Winthrop por curiosidade e abandona os dois programas televisivos em que trabalha em busca de informações sobre o caso. Ao longo de sua ação, ela encontra inúmeros obstáculos que vão desde os custos com viagens, hotéis, telefonemas – já que fazia a investigação por conta própria – até ameaças de morte, uma vez que os criminosos percebem qual era o objetivo dela e decidem eliminá-la antes que ela chegue à verdade. Ao final do romance ela só não é assassinada porque o namorado e os colegas de trabalho a salvam; os criminosos, por sua vez, são punidos por um acidente aéreo, o qual não tem qualquer relação com a investigação de Dana, ou seja, é uma sanção, mas não foi realizada pelo sujeito detetive.

Enfim, na categoria **detetive profissional** encontram-se os detetives propriamente ditos, como Hercule Poirot e Sherlock Holmes. Em geral, os detetives profissionais trabalham em duplas (casal) ou em equipes, nas quais cada um dos membros fica encarregado de um aspecto do crime: analisar o cadáver, interrogar testemunhas e suspeitos, fazer exames de sangue a partir dos instrumentos utilizados pelo criminoso, avaliar a cena do crime, pesquisar os motivos para o assassinato etc.

Das três categorias estabelecidas para se enquadrar os detetives dos romances policiais contemporâneos é nesta última que eles são mais competentes, ou seja, dotados de um **saber-fazer**, e, conseqüentemente, realizam uma performance mais bem sucedida. Isso ocorre não apenas por esses detetives trabalharem em grupo, mas por possuírem as

características necessárias ao bom desempenho da função investigativa, como o raciocínio lógico, a capacidade de dedução, a curiosidade, a busca de informações, enfim, eles conhecem o modo de agir de um profissional de sucesso, como Hercule Poirot.

Os detetives dos romances policiais contemporâneos, independente da categoria em que foram enquadrados, têm em comum a característica de serem apressados e extremamente ocupados porque, geralmente, não são profissionais liberais, o que faz com que tenham inúmeras outras tarefas a realizar, além da investigação. Como a maioria deles faz parte da polícia, nota-se uma alteração no enfoque dado a essa instituição, que ou ganhou respeito e confiança ou fez com que o detetive particular deixasse de existir.

Dessa forma, os detetives contemporâneos agem como se precisassem conquistar a confiança das pessoas interrogadas para adquirir informações sobre o assassino, e não como se fossem autoridades policiais às quais os cidadãos devem explicações, estando ou não envolvidos no crime. Com isso, eles se precipitam na descoberta da identidade do assassino, movidos pela ânsia de encontrar um culpado, e acusam sujeitos inocentes (como ocorre nos romances *Morte no seminário* e *Hotel Brasil*), apelam para subornos (como faz o detetive Rastreador em *O vingador*) e suplícios (como faz a detetive Dana em *O céu está caindo*).

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

Essas três categorias em que enquadrados os detetives dos romances policiais contemporâneos indicam uma significativa alteração na configuração desse sujeito do fazer, o que representa uma descentralização na figura do detetive, que deixou de ser o núcleo da narrativa. Nos romances policiais tradicionais, como já foi dito, a performance investigativa se concentrava em um único sujeito. Isso aumentava a responsabilidade e as ações a serem desempenhadas por ele, mas só ocorria porque tal sujeito, o detetive, dava conta disso, conforme já foi afirmado neste artigo por Fiorin (1999).

Outra diferença entre os detetives dos romances policiais contemporâneos e os detetives dos romances policiais tradicionais é a presença de mulheres desempenhando o papel do detetive. Nos romances tradicionais as únicas mulheres detetives eram as personagens de Agatha Christie: a simpática e velha Miss Marple e Tuppence Beresford, que trabalhava junto com o marido Tommy.

Já nos romances policiais contemporâneos há seis mulheres detetives, das quais apenas uma não tem auxílio masculino, qual seja Preciosa Ramotswe, personagem de Alexander McCall. É ela quem melhor representa a incorporação do feminino a essa profissão, fundando a primeira agência de mulheres detetives, que dá nome ao romance,

*Agência número 1 de mulheres detetives*. Preciosa fala das dificuldades encontradas no início da carreira e do preconceito dos clientes por ela ser mulher. Annie Cabbot, personagem de *Brincando com fogo*, tem um papel importante no romance do qual faz parte, mas não fundamental, já que trabalha ao lado do inspetor Banks, com quem ela já se envolveu amorosamente no passado.

Outra personagem que se envolve com um membro da equipe de investigação é Amélia Sachs, do romance *O colecionador de ossos*. Amélia é uma policial muito competente que foi convidada pelo detetive Lincoln Rhyme, um policial aposentado por invalidez após tornar-se tetraplégico, para integrar a equipe que procurava o “coleccionador de ossos”. Trabalhando juntos o tempo todo, eles acabam se envolvendo amorosamente.

Sophie Neveu, de *O código Da Vinci*, é uma detetive profissional e neta da vítima, Jacques Saunière, um estudioso da obra de Leonardo Da Vinci. Robert Langdon também era amigo da vítima e estava sendo acusado pelo assassinato por ter um encontro marcado com Jacques no mesmo dia, minutos antes do crime. Sophie recebe ajuda de Langdon na investigação e encontra o verdadeiro assassino, livrando o colega da prisão, após serem perseguidos ao longo de todo o enredo.

Outra detetive mulher de nosso corpus de pesquisa é Dana Evans, personagem de *O código explosivo*, a qual já foi citada como exemplo ao tratarmos dos detetives amadores. Ao contrário das outras, Dana não é uma detetive profissional, mas sim a repórter principal de um telejornal. Por fim, Tess Chaykin, personagem do romance *O último templário*, também não é uma detetive profissional e inicia a investigação por estar no local do crime, o Museu Manoukian, onde homens vestidos de cavaleiros templários e montados a cavalo saquearam um codificador antigo. Tess desempenha o mesmo percurso de Dana Evans; ela parte em busca do criminoso sozinha, embora a polícia soubesse de seu trabalho, e quando estava correndo risco de vida foi salva pelo inspetor Sean Really, que havia se tornado seu namorado. Dana encontrou o assassino e o codificador roubado, mas este fugiu e o objeto foi destruído após cair de um penhasco.

A partir desses seis romances, podemos delinear a imagem que esses enunciadores traçam da mulher realizando a performance do detetive. O primeiro deles, *Agência número 1 de mulheres detetives*, aborda as dificuldades que Preciosa Ramotswe encontra na profissão, incluindo a discriminação sexual. No romance *Brincando com fogo*, Annie Cabbot está lidando com um assassinato, mas conta com a ajuda de um homem durante a investigação; Amélia Sachs também encara um assassinato e tem o auxílio de toda a equipe de investigação, tendo um papel secundário no grupo, embora indispensável.

Por fim, os dois últimos romances que apresentam mulheres no papel de detetive vêm comprovar a idéia de que elas não são capazes de lidar com um assassinato sem auxílio masculino. Dana Evans e Tess Chaykin, as únicas mulheres que se aventuram sozinhas em busca de um assassino, realizam uma investigação extremamente mal sucedida e perigosa. Ao final, elas só não são assassinadas porque são salvas por homens, como se essa fosse a única solução para reparar os erros que cometeram.

Nos romances policiais contemporâneos os detetives são pessoas comuns porque não possuem nenhum talento ou dom para a investigação. Quebrando todas as regras impostas aos detetives tradicionais, os contemporâneos nem sempre trabalham como detetives profissionais, podem integrar a polícia (inspetores ou delegados), podem ser amadores e realizar a primeira investigação e, ainda, podem ser representados por mulheres. Assim, eles integram o rol das personagens secundárias e só saem dele quando conseguem encontrar o criminoso e, com isso, provar sua competência.

De acordo com o modelo tradicional de detetive do romance policial, os sujeitos que realizam a investigação não podem ser considerados detetives enquanto não desvendarem o mistério ao redor do crime. Nos romances policiais contemporâneos, porém, muitos dos detetives, especialmente os amadores e as mulheres, não são bem sucedidos em suas investigações, permitindo que o assassino não seja punido pelos crimes que cometeu. Nem assim, esses sujeitos deixam de ser caracterizados, nos romances policiais contemporâneos, como detetives, apenas porque tinham o intuito de encontrar o criminoso e se empenharam para isso, embora não tenham tido sucesso.

### 3.1 Os actantes e os atores em *O colecionador de ossos* e *Uma janela em Copacabana*

Nesta subseção deste artigo iremos exemplificar a manifestação dos actantes e dos atores em dois romances policiais que fazem parte de nosso corpus de pesquisa, quais sejam *O colecionador de ossos*, de Jeffery Deaver, e *Uma janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. A escolha dessas duas obras se deve ao modo como são representadas as figuras dos detetives em cada uma. A primeira delas tem vários atores desempenhando a ação do sujeito do fazer detetive, que realizam uma performance bem sucedida, ao passo que a outra tem apenas um ator, que não consegue encontrar o criminoso a tempo, permitindo que ele fuja e não seja sancionado.

*O colecionador de ossos* foi publicado em 1999, mas só ocupou a lista dos livros mais vendidos no Brasil no ano seguinte (2000), após a estréia do filme, de mesmo nome, dirigido por Phillip Noyce. Nesse romance policial, além de o autor preocupar-se com a coerência narrativa, é impecável nos dados criminalísticos que apresenta, já que a obra foi escrita com a ajuda de profissionais do ramo policial. Ao final do romance, há um apêndice, no qual os termos técnicos empregados pelas personagens são explicados. Lincoln Rhyme, o protagonista, é um detetive profissional que ficou tetraplégico após ser atingido por uma viga de concreto no local do último crime que desvendou. Mesmo assim, ele continuou a prestar serviços à polícia, devido a sua inteligência e competência. Com a ajuda de Amélia Sachs, uma policial extremamente competente, filha de um patrulheiro de sucesso, e mais uma equipe de policiais, eles buscam um assassino que vem aterrorizando a cidade por conta do estado horrendo em que deixa o corpo das vítimas. O assassino abandona, a cada crime, pistas sobre os locais onde realizará os próximos assassinatos, de modo que os policiais são obrigados a encontrá-lo para que não se tornem cúmplices de sua ação criminosa.

A partir de indícios deixados nos locais do crime e a partir de testemunhos, eles descobriram que o criminoso seguia à risca o livro *Crime in Old New York*<sup>5</sup> e que sua história de vida era parecida com a do protagonista, James Schneider. O próprio criminoso, quando foi encontrado, surpreendeu-se com a inteligência do grupo de investigação, que revelou seu *modus operandi*. Lincoln Rhyme descobriu, junto com sua equipe, que o assassino era um de seus médicos, Peter Taylor, especialista em medula espinhal, mas esperou o momento certo para avisá-lo da descoberta, uma vez que Peter o visitava com frequência. Em uma das consultas, Peter viu o livro que guiava sua performance criminosa na cabeceira de Lincoln e percebeu que ele já tinha sido descoberto pela equipe. O criminoso tentou agredir Lincoln, mas este foi mais esperto e deu-lhe uma mordida na carótida, que fez Peter sangrar até a morte. Com isso, esse romance policial teve um desenlace perfeito: a performance do criminoso foi realizada com sucesso, mas a performance do detetive

---

<sup>5</sup> Esse livro é fictício e trechos de seu enredo foram adicionados ao romance de Jeffery Deaver, os quais são destacados em itálico, permitindo, ao leitor, diferenciar os dois enredos.

conseguiu superá-la. Esta última foi tão bem sucedida que até sancionou negativamente o criminoso com a morte, de modo que o grupo de investigação saiu vitorioso.

Esse pequeno resumo do enredo de *O colecionador de ossos* nos mostra o modo como o sujeito do fazer detetive e o sujeito do fazer criminoso desempenham seus papéis nessa narrativa policial. O criminoso Peter Taylor chamava-se, na verdade, Colin Stanton e era um psicopata que foi manipulado, por provocação, a realizar sua performance vingando o que tinha ocorrido com sua família; sua esposa e filhos tinham sido assassinados pela polícia nas ruas de Chinatown a sua frente e ele foi agredido pelo policial Lincoln Rhyme, que pretendia matá-lo. Um atestado de óbito foi feito em nome de Colin Stanton e ele mudou de identidade a fim de vingar-se do policial, tornando-se um médico especialista em coluna vertebral, Peter Taylor. Lincoln só havia tentado matar Colin porque ele já era, na época, um criminoso procurado pela polícia.

Peter se inspirou na personagem James Schneider, do livro *Crime in Old New York*, também conhecido como “o colecionador de ossos”, para quem o osso era a parte mais forte do corpo, portanto, a única que ele deixava intacta. Tratava-se de um louco do século XIX cuja família também tinha sido assassinada pela polícia. Schneider era a palavra alemã para Taylor, o que justificava a escolha do nome pelo assassino.

Nesse romance, fazem parte da equipe de investigação, além do detetive principal, Lincoln Rhyme, a policial Amélia Sachs, o secretário de Lincoln, Thom, os policiais do esquadrão de homicídios Jerry Banks e Lon Sellito, o capitão Jim Polling e o policial Mel Copper. Cada um deles era especialista em determinada área: Lincoln em anatomia, Polling em homicídios, Amélia em cena do crime, Jerry e Lon em homicídios etc. Para facilitar o trabalho em equipe, Lincoln organizou uma tabela, intitulada “Elemento desconhecido 238”, na qual eles enumeraram as pistas sobre o criminoso em quatro colunas, quais sejam “aparência, residência, veículo, diversos”. O número 238 fazia referência à data do primeiro crime cometido por ele, vinte e três de agosto. A tabela era constantemente atualizada, conforme a análise das pistas deixadas pelo crime e o depoimento de testemunhas. Isso mostra o quanto o trabalho em equipe é valorizado nesse romance, já que todos os integrantes têm acesso às mesmas informações, tornando o jogo limpo e justo.

Nesse grupo de investigação também não há hierarquia, nem disputa de inteligência ou perspicácia. Todos trabalham com o objetivo único de encontrar a identidade do criminoso. A partir desse compartilhamento de informações, o leitor também é privilegiado, uma vez que tem acesso à investigação e pode acompanhá-la de perto. Em um romance policial em que o sujeito detetive trabalhe sozinho o progresso da investigação não é revelado ao leitor, uma vez que esse sujeito não tem a quem contar o que vem descobrindo; isso porque ele não compartilha suas suspeitas com as outras personagens. Nos grupos de investigação, ao contrário, o diálogo entre as personagens que fazem parte da equipe permite tal troca de informações, que devem ser atualizadas constantemente entre os integrantes para que todos progridam no mesmo ritmo.

Nesse romance, pode-se dizer que há dois assassinos, que agem em percursos narrativos diferentes, o do crime e o da investigação. Peter Taylor, o “coleccionador de ossos”, é o criminoso central do romance, que motivou o detetive Lincoln Rhyme a iniciar a investigação a sua procura. Lincoln, por sua vez, quando encontrou o culpado, foi agredido fisicamente por ele, mas conseguiu reagir e o assassinou, sancionando-o negativamente por sua ação criminosa.

Esses dois atores, Peter Taylor e Lincoln Rhyme, portanto, são sujeitos do fazer que desempenham, ambos, o fazer do criminoso, mesmo que isso ocorra em percursos narrativos diferentes. Peter Taylor, segundo o esquema da narrativa policial, é o criminoso

central, o “oficial”, já que é ele que manipula o detetive a realizar a investigação. Isso significa que é a performance criminosa desse sujeito que ocasiona a transformação central da narrativa porque modifica o estado das vítimas de conjunção com a vida para a disjunção com ela.

Lincoln Rhyme, por sua vez, é um ator que realiza o fazer do detetive e o fazer do criminoso em programas narrativos diferentes. No primeiro percurso narrativo, o da investigação, Lincoln Rhyme é um sujeito do fazer manipulado pela polícia a realizar a investigação e recebe o apoio de outros policiais e dos instrumentos necessários para ser bem sucedido na busca do criminoso. No último programa narrativo, qual seja o da sanção, Lincoln já havia realizado a performance investigativa e passa, então, a desempenhar o fazer do criminoso. Ele foi manipulado a tornar-se criminoso a partir da performance de Peter Taylor, que assassinou várias pessoas, e adquiriu a competência necessária a esse fazer a partir de sua experiência enquanto policial e seus estudos de anatomia.

No romance policial contemporâneo *Uma janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, um grupo de policiais corruptos da 12ª Delegacia de Polícia (DP) elaborou um esquema de roubos de automóveis para vender os carros aos verdadeiros donos ou vender suas peças a outros compradores. Quando o negócio conquistou grandes dimensões e os lucros tornaram-se exorbitantes, Celeste, amante de um dos policiais, resolveu eliminar cada um dos integrantes do grupo para ficar com todo o dinheiro. Quando percebeu que as suspeitas dos assassinatos recaíam sobre ela, por ser a única sobrevivente do grupo, Celeste convenceu o delegado Espinosa, da 12ª DP, responsável pela investigação, de que estava sendo ameaçada de morte. Seduzido pela beleza e pela simpatia de Celeste, o delegado continuou a investigação descartando a possibilidade de ela ser a culpada. Um dia, Celeste atirou uma de suas vítimas pela janela do prédio e foi vista pela vizinha do prédio em frente, Serena Rodes, que entrou em contato com o delegado. Para não perder tudo o que já tinha conquistado, Celeste mentiu ao delegado que tinha sido confundida pelo assassino com a moça atirada da janela, assassinou Serena e fugiu do país deixando uma carta para Espinosa, contando a verdade. Assim, o delegado descobriu que ela era a assassina, mas não podia mais prendê-la, pois ela tinha fugido e ele não sabia onde encontrá-la.

No primeiro programa narrativo desse romance policial, qual seja o do roubo de carros e da venda deles ou de suas peças, o grupo de policiais e suas respectivas amantes representam um ator que realiza o fazer do sujeito criminoso. O objeto-valor visado pelo grupo, que os manipulou a realizar a performance criminosa, é o dinheiro. Após ser conquistado, esse mesmo objeto-valor manipulou um dos integrantes, Celeste, a realizar o assassinato dos outros membros a fim de expandi-lo, ou seja, de concentrar todo o dinheiro em suas mãos.

No segundo programa narrativo, o dos assassinatos cometidos por Celeste, há apenas um ator realizando o fazer do criminoso. O destinador-manipulador de seu fazer, como já foi dito, é o aumento do dinheiro obtido no percurso anterior. Celeste adquire os meios necessários à realização dos crimes, o **saber-fazer**, e convence o delegado de que estava sendo perseguida por um suposto assassino, adquirindo assim o **poder-fazer**. Com isso, ela assassina os membros do grupo um a um e foge do país para gastar o dinheiro que conquistou. Uma vez que realizou sua performance com sucesso e obteve o poder-fazer do detetive, embora ele não soubesse disso, ela não foi sancionada enquanto criminosa.

No percurso narrativo da investigação, por sua vez, há um único ator realizando o fazer do detetive, qual seja o delegado Espinosa. O destinador-manipulador de seu fazer é a assassina Celeste que, após realizar o segundo crime, desperta a atenção do detetive para o grupo corrupto que pretendia eliminar. Para estabelecer a relação existente

entre as vítimas e, com isso, chegar ao criminoso, Espinosa recebe auxílio de outros policiais da 12ª DP do Rio de Janeiro, mas é ele o detetive central responsável pela investigação, que realiza a performance manipulado pelo dever-fazer, uma vez que era o chefe da delegacia onde trabalhava.

Mesmo sendo um delegado de polícia e trabalhando com investigações há muitos anos, ou seja, tendo a competência necessária à realização do fazer, o **saber-fazer**, Espinosa não obtém sucesso em sua performance. Modalizado por um **dever-fazer** o delegado deu início à investigação, mas foi seduzido pela assassina Celeste. Ela, por sua vez, instaurou no sujeito detetive um **não-querer-fazer** a investigação, o que fez com que Espinosa não desconfiasse dela e descartasse tal hipótese, que era a verdadeira.

Assim, Celeste foi o destinador-manipulador do fazer do detetive, porque o manipulou a iniciar a investigação após o primeiro crime, mas também foi o destinador-julgador de sua própria performance, uma vez que fez o detetive mudar o rumo da investigação para que ela não fosse punida, já que agiu com mais inteligência e perspicácia que Espinosa.

Ao apresentarmos um resumo do enredo desses dois romances policiais contemporâneos, descrevendo o percurso narrativo dos sujeitos do fazer detetive e criminoso nessas obras, pretendemos mostrar a influência da actorialização nas narrativas policiais. Como dissemos no início desta seção, escolhemos um romance policial, *O colecionador de ossos*, no qual o sujeito do fazer detetive é representado por um grupo de investigação e outro romance policial no qual o detetive é representado por apenas um único sujeito, *Uma janela em Copacabana*.

No modelo tradicional de romance policial há apenas um sujeito desempenhando o fazer do criminoso, o crime, e apenas um sujeito desempenhando o fazer do detetive, a investigação. Por ser o foco do enredo, o detetive é uma personagem mais competente do que o criminoso, uma vez que ele supera sua performance e o sanciona de forma negativa, punindo-o com a prisão ou, algumas vezes, com a morte. Tal caracterização do romance policial tradicional surgiu a partir dos romances de Edgar Allan Poe, no século XIX, e prevaleceu entre os autores de romances policiais tradicionais, como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie.

No entanto, nos romances policiais contemporâneos, conforme demonstramos nesta subseção a partir desses dois exemplos, o foco do enredo não é mais o fazer do detetive. Evidentemente, a narrativa policial ainda comporta esses dois sujeitos do fazer, quais sejam o criminoso e o detetive, uma vez que são eles os responsáveis pela caracterização do gênero, mas a forma como eles são representados não é mais a mesma. Tendo sido descentralizado no romance policial contemporâneo, o detetive não tem mais a obrigação de realizar uma performance bem sucedida e não é mais um sujeito competente, dotado de um **saber-fazer** total que o qualifica a realizar a ação.

Conforme demonstrado no quadro 3, em que apontamos as personagens que desempenharam os papéis do detetive e do criminoso nos romances policiais contemporâneos, notamos que a maioria deles não é detetive profissional, mas sim funcionário da polícia, portanto, um sujeito dotado de um **saber-fazer** parcial, que não garante sua atuação bem sucedida.

Enfim, a realização do fazer dos sujeitos detetive e criminoso não está relacionada ao número de atores desempenhando essa função nem à qualificação profissional de tais sujeitos. O que é importante para a realização da performance são as modalizações dos sujeitos, quais sejam o **saber-fazer**, o **querer-fazer**, o **poder-fazer** e, por fim, o **fazer-fazer**.

Nas narrativas policiais esses papéis actanciais devem corresponder a um mesmo ator, o ator detetive e o ator criminoso, para que a performance seja bem sucedida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo fizemos uma análise sucinta dos actantes e dos atores dos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI partindo da semiótica discursiva. Em um primeiro momento, apresentamos a caracterização dessas instâncias narrativas nos romances policiais tradicionais e em seguida apresentamos essa manifestação nos romances policiais contemporâneos. Com isso, pretendemos mostrar que o gênero policial sofreu alterações significativas desde o modelo tradicional até os romances policiais contemporâneos, de modo que os sujeitos do fazer e suas performances foram alterados.

Como já foi dito no início, a estrutura do romance policial suporta os dois sujeitos do fazer, o criminoso e o detetive, cujas performances movimentam a narrativa. Assim, o que não deveria ocorrer no romance policial é a não realização de um fazer por esses sujeitos. O fazer do criminoso, o crime, é o que transforma a narrativa, porque altera o estado da vítima de conjunção com a vida para a disjunção com ela, e manipula o detetive a iniciar a investigação. Nem por isso, o crime é indispensável ao romance policial contemporâneo, já que em alguns deles não há um assassinato central, como no romance *Agência número 1 de mulheres detetives*. Nessa obra há investigações paralelas realizadas por uma mulher detetive e sem relação com assassinatos; trata-se de sequestros, traições, sumiço de objetos, etc.

Assim como o fazer do criminoso não é indispensável ao romance policial contemporâneo, o mesmo ocorre com o fazer do detetive. Em alguns romances, esse sujeito não consegue encontrar a identidade do criminoso ou, quando a faz, não consegue puni-lo, porque chegou a uma resposta após a fuga do criminoso. Isso acontece, geralmente, quando o detetive não é dotado de um **saber-fazer** necessário à ação ou quando esse **saber-fazer** é parcial.

O romance policial tradicional mantinha o fazer do criminoso e o fazer do detetive na mesma narrativa. O romance policial contemporâneo, porém, nem sempre é fiel a essa estrutura, de modo que pode haver enredos em que um desses dois sujeitos não desempenhe seu fazer. Nem por isso eles deixaram de ser caracterizados como criminoso e como detetive e a narrativa não deixou de ser um romance policial.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Arnaldo Cortina, pelo acompanhamento constante e decisivo de meu trabalho e pela autonomia que me concede e que me permite seguir adiante.

Agradeço à FAPESP pela bolsa de mestrado, sem a qual seria, sem dúvida alguma, muito mais difícil realizar esse trabalho.

## Referências Bibliográficas

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

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

- \_\_\_\_\_. Sintaxe narrativa. In: LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia. **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995, p. 81-97.
- CORTINA, Arnaldo. **Leitor contemporâneo**: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004. Tese (Livre-docência). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL. Cl. (Apr.) **Semiótica narrativa e textual**. Trad. de Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977. (p. 179-195).
- FIORIN, José Luiz. Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva. **Delta**. Vol. 15, nº 1. São Paulo. Feb/July 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501999000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009)> Acesso em 23 set 2008.
- \_\_\_\_\_. Sobre a Tipologia dos Discursos. **Significação**. Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, nº 8 e 9, p. 91-98, Outubro, 1990.
- LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Serviço de documentação. Ministério da educação e saúde. Os cadernos de cultura. S/d.
- MARTINS, Marcelo Machado. **Narrativa policial**: uma abordagem semiótica. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2000.