

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA**

MARIANA BORTOLETTI FERNANDES

UM CRIME NO ALTAR DA HISTÓRIA:
a representação do museu na literatura policial

Porto Alegre

2013

Mariana Bortoletti Fernandes

UM CRIME NO ALTAR DA HISTÓRIA:
a representação do museu na literatura policial

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS para obtenção de grau em Museologia sob a orientação da Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira.

Porto Alegre
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Carlos Alexandre Netto

Vice Reitor: Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora: Ana Maria Mielniczuk de Moura

Vice Diretor: André Iribure Rodrigues

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe: Maria do Rocio Fontoura Teixeira

Chefe-Substituto: Valdir Jose Morigi

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenadora: Lizete Dias de Oliveira

Coordenadora-Substituta: Zita Rosane Possamai

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F364c Fernandes, Mariana Bortoletti

Um crime no altar da história: a representação do museu na literatura policial / Mariana Bortoletti Fernandes, 2013

Orientadora: Lizete Dias de Oliveira.

Trabalho de conclusão (graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Museologia. Porto Alegre, 2013

1. Literatura policial 2. Museu de história 3. Imaginário I. Título II. Lizete Dias de Oliveira

CDU: 820.09:069.1

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

Bairro Santana

Porto Alegre – RS

CEP 90035-007

Fone: (51) 3308-5067

E-mail: fabico@ufrgs.br

Ficha de Aprovação

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia do Curso de Graduação em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada pela Banca Examinadora em ____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Prof^a Me. Ana Carolina Gelmini de Farias (UFRGS)

Prof^o Dr^o Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS)

Prof^a Dr^a Lizete Dias de Oliveira (orientadora)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, eu tenho que agradecer aos meus pais pelo apoio incondicional na minha trajetória, por sempre me incentivarem a estudar e por me ensinarem a ser quem eu sou hoje. Também preciso agradecer aos dois por me pressionarem a prestar o vestibular em 2009, mesmo que eu não tivesse certeza do que eu queria da vida. Vocês tinham razão, mesmo um estudo aleatório faz bem. Obrigada aos meus irmãos, também, porque a *tiração de sarro* é sempre uma forma de desafio e, com eles, a zoeira não tem limites.

Um grande obrigada a todos os professores com quem eu tive o prazer de ter aulas durante esses cinco anos de curso. Eu vejo que sou uma pessoa completamente diferente por conta das aulas de vocês e das discussões promovidas por vocês. Mesmo que na hora, algumas coisas possam parecer inúteis e sem sentido, é apenas mais tarde que a gente percebe que elas nos preenchem. Muito obrigada aos meus colegas, também, por fazerem dessa, uma jornada muito mais agradável. Alguns de vocês, eu tenho certeza de que vou levar para sempre. Aos meus amigos, também, eu agradeço por me distraírem nos momentos mais tensos e por dividirem comigo lições de vida. Eu tenho que agradecer, especialmente, à Rosângela, essa querida que me ajudou muito quando esse trabalho dava os primeiros passos e quando já estava quase pronto.

Agradeço à Prof^a Carol Gelmini, uma pessoa muito especial, que é um presente para a Museologia da UFRGS. Ela sempre está lá quando se precisa dela e, não importa quantas pessoas a estejam procurando, ela sempre consegue *dois minutinhos* para cada um deles. Obrigada por me ajudar com meus estágios, por ter paciência comigo e por ter aceitado fazer parte da minha banca. Por falar em banca, um grande obrigada ao Prof^o Sanseverino, que nunca tinha me visto ou ouvido falar de mim antes que eu começasse a correr atrás dele com esse convite.

Por último, mas não menos importante, um enorme agradecimento a minha orientadora, Prof^a Lizete, por ter me acolhido entre os seus orientandos e por ter acreditado que eu poderia fazer um bom trabalho. Acho que mais da metade do meu esforço para dar o melhor de mim nas páginas seguintes é culpa do estímulo e da confiança que ela depositou em mim. Muito obrigada pelos elogios e me desculpe pelos erros históricos.

RESUMO

A relação entre museus e a literatura de ficção, no que tange o imaginário, não é um campo explorado, mas que se vê representado nesse trabalho de conclusão de curso. Esse texto tem como principal objetivo a investigação do imaginário de personagens e do narrador de um livro de ficção policial sobre um museu de história. Para tanto, aqui se perpassa a própria história da instituição museal e sua função na sociedade, além da trajetória, o desenvolvimento e a estrutura do romance policial. O livro “Assassinato no Museu Smithsonian”, publicado no Brasil em 1991, da autora americana Margaret Truman, apresenta uma trama que tem como plano de fundo e elo entre personagens o Museu de História Americana do Instituto Smithsonian. A combinação entre um museu e uma trama de investigação, que contém vários e diferentes personagens, resulta em diversas percepções sobre as funções do museu, sobre seus funcionários, sobre seu prédio e sobre a própria concepção dessa instituição. Este trabalho, então, buscou explorar essas percepções e torná-las visíveis.

Palavras-chave: Literatura policial. Museus de história. Imaginário.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Categorias da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” | 18

Figura 2 – Resultado das categorias da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” | 19

Figura 3 – Resultado da subcategoria PASSADO da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” | 19

Figura 4 – Categorias da pesquisa “Museu é...” | 21

Figura 5 – Resultado das categorias da pesquisa “Museu é...” | 22

Figura 6 – Resultado da subcategoria PASSADO da pesquisa “Museu é...” | 22

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO | 09

2 DE CURIOSIDADES E ESPECIFICIDADES: um breve olhar sobre a trajetória dos museus | 12

2.1 Coisa velha e Coisa Antiga: sobre o museu no imaginário | 16

3 DE ASSASSINATOS E SUSPEITOS: um breve olhar sobre a trajetória da literatura policial | 24

3.1 Receita de bolo e regras: sobre a estrutura do romance policial | 30

3.1.1 Narrador | 33

3.1.2 Cenário | 36

3.1.3 Personagens | 39

4 DE IMAGEM E REALIDADE: um breve olhar sobre a representação do museu de história em uma obra de literatura policial | 45

4.1 História Americana e Objetos de Valor: o livro pesquisado | 45

4.1.1 Margaret Truman | 47

4.2 Funções e Peculiaridades: o museu de história da ficção | 48

4.2.1 Gestão Museológica | 48

4.2.2 Segurança | 52

4.2.3 Conservação/Restauração | 54

4.2.4 Exposição | 55

4.2.5 Pesquisa | 60

4.2.6 Educação | 61

4.2.7 Comunicação | 61

4.2.8 Documentação | 62

4.2.9 Público | 63

4.3 Influência e dinheiro: um museu político | 64

4.4 Deslumbramento e desgosto: o narrador e as personagens opinam | 65

4.4.1 A instituição museu | 66

4.4.2 Os espaços do museu | 68

4.4.3 Os funcionários do museu | 70

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 73

REFERÊNCIAS | 76

1 INTRODUÇÃO

O ato de narrar, sejam fatos cotidianos ou ficção, está ligado à história da humanidade. A narração é uma forma de comunicação e pode tanto fazer alusão a uma época ou estilo de vida quanto ajudar o narrador a exteriorizar um lugar ou situação que esteja apenas em sua cabeça. É do ato de narrar histórias sobre aquilo que se conhece ou sobre aquilo que se imagina que nasceu a literatura que, eventualmente, se desdobrou nos mais diversos gêneros que conhecemos nos dias de hoje.

Assim, com devidas ressalvas, é possível dizer que a narração acompanha a humanidade desde seus tempos mais remotos e que, desde então, vem se transformando com ela. Não é possível precisar quando as narrativas foram articuladas em gêneros literários, mas as causas dessas articulações estão nas pessoas e no meio em que vivem; nada mais natural, já que a literatura nasceu das pessoas e delas se alimenta. Pesquisadores afirmam que alguns gêneros literários se popularizaram mais do que outros, que os menos populares aos poucos deixaram de existir e que alguns deles se transformaram em decorrência de mudanças na sociedade e na mentalidade daqueles que a compõe. É à última causa que devemos o nascimento do Romance Policial.

Este talvez seja o gênero literário que mais aproxima o leitor da obra escrita porque instiga esse leitor a se envolver na trama narrada, de forma que se torna impossível para ele não tentar descobrir quem cometeu o crime, porque e como o fez. Tanto é que esse gênero tem como marca registrada a figura do detetive, um personagem que serve de personificação do leitor ao mesmo tempo em que parece conversar com ele e ponderar sobre o enigma. Na maior parte das vezes, para provar este ponto, o leitor e o investigador estão munidos com as mesmas informações, sem que um saiba mais do que o outro. Durante a leitura de um romance policial, então, o leitor sai do lugar de espectador para atingir o status de participante.

Mas para que o processo de envolvimento por parte do leitor tenha êxito, existe uma série de fatores que o autor do gênero não pode ignorar. Talvez o mais importante desses fatores nem seja o motivo do crime ou o criminoso, mas a ambientação: os cenários onde a história acontece, as pessoas envolvidas, os diálogos travados pelos personagens, etc. Nunca existirá a tão esperada imersão do

leitor na obra se o autor falhar na ambientação da história, se apresentar personagens inverossímeis ou escolher cenários sem maiores cuidados. É por isso que a escolha de um museu como cenário principal e interesse em comum entre personagens, incluindo o assassino e a vítima, tenha me chamado tanto a atenção.

Por que um museu? O que há de tão envolvente, especial ou perigoso em uma instituição de salvaguarda da memória que a torna atraente para uma trama policial? Seria o caráter de mistério que todo o museu parece ter? Seria a quantidade de histórias não contadas que há dentro de uma instituição como essa? Seria a impressão de que o museu é inalcançável para quem não pertence à elite? E mais, como o museu era mostrado nessa trama? Misterioso, feito de pessoas elegantes, supérfluo, didático, um depósito? No ano de 1987, a pesquisa “Coisa Velha, Coisa Antiga” buscou a imagem que as pessoas tinham da instituição museal e, não surpreendentemente, o passado e as coisas velhas foram os conceitos mais atribuídos a ela. No ano de 2007, a pesquisa foi refeita e, ainda sem surpresa, os mesmos conceitos foram ditos, em uma menor proporção, mas ainda os mesmos.

Segundo as pessoas nas ruas, o museu é um lugar de coisas velhas, coisa que ninguém mais usa e que foram conservadas porque servem para contar a nossa história, a história do dia a dia da humanidade. Seria essa a imagem que o museu teria dentro de uma obra de ficção? Foi essa a pergunta que ficou na minha cabeça depois que eu fiz a leitura do romance policial “Assassinato no Museu Smithsonian” (publicado no Brasil em 1991, mas originalmente tendo sido publicado no ano de 1983 nos EUA) de Margaret Truman, e foi essa a pergunta que motivou esse estudo. Estudo, este, que mudou de objetivo várias vezes até chegar a ser um estudo sobre a imagem do museu de história dentro da literatura policial.

A história contada pelo livro “Assassinato no Museu Smithsonian” se passa dentro do Museu de História Americana do Instituto Smithsonian nos Estados Unidos e, dentro dessa história, pode-se dizer que não há um personagem ou cenário mais importante e que mereça mais atenção do que o museu. É nele que acontece e que é resolvido o crime e é ele que serve de elo entre todos os personagens. Partindo dessa premissa, de que um museu pudesse ter um papel tão importante dentro de uma narrativa policial, me surgiu a curiosidade de saber o que esses personagens e o narrador tinham a dizer sobre ele e, em consequência, como a autora o colocava para o mundo.

A minha curiosidade rendeu seis capítulos para este trabalho, incluindo a introdução e as considerações finais. Seguindo essa introdução, o próximo capítulo se compromete a apresentar a trajetória dos museus: o que são, de onde surgiram e como se apresentam nos dias de hoje. Além de dois subcapítulos que falam sobre a tipologia do museu de história e sobre o lugar do museu no imaginário da população. As articulações feitas nesse capítulo me ajudaram a pensar na metodologia usada nessa pesquisa: eu dispus, então, de três categorias gerais e doze subcategorias em que foram divididos trechos já pré-selecionados no livro e que mencionassem o museu, suas atividades ou impressões sobre o mesmo.

Tal metodologia me ajudou a entender a instituição proposta pela autora, assim como o público, a equipe e as relações imaginadas por ela, mas não é só da perspectiva da autora que esse trabalho trata. O dia a dia do Museu de História Americana do Instituto Smithsonian pode ter sido imaginado por ela, mas um crime ainda foi cometido lá dentro e, de posse dessa informação, não há como deixar a perspectiva do romance policial de fora. Esse trabalho também traz um capítulo que reflete sobre o gênero, perpassando sua história, suas principais características, seus autores e personagens icônicos e sua peculiar estrutura narrativa. O livro “Assassinato no Museu Smithsonian” não é apenas a fonte de informações desse trabalho, mas também seu objeto de estudo e uma forte testemunha. Antes de tudo, o trabalho de conclusão de curso apresentado aqui é um trabalho de investigação que perseguiu pistas e criou hipóteses. Nada muito distante do universo do gênero policial, afinal.

2 DE CURIOSIDADES E ESPECIFICIDADES: um breve olhar sobre a trajetória dos museus

Uma fábula grega nos apresenta nove mulheres inteligentes, cultas e dedicadas àquilo que mais gostam e acreditam. Cada uma é responsável por uma forma de expressão de cultura e moram dentro de uma casa que ganhou um nome inspirado nelas: *mouseion*. Essas mulheres, chamadas de musas, eram donas de uma memória absoluta, de destreza para as artes, de uma extensa imaginação criativa e eram filhas de ninguém menos do que Zeus, o deus dos deuses, e de Mnemosine, a deusa da memória. Pelo lado materno, elas herdaram o gosto por aquilo que não se podia tocar com as mãos, mas que podiam tocar profundamente a alma. Pelo lado paterno, elas herdaram a segurança sobre esses dons, a força para serem mulheres fortes e marcantes.

Ainda mais importante do que essas divindades femininas, é a sua casa. O *mouseion* não era apenas a morada das musas, era o local onde elas guardavam suas habilidades, onde as colocavam para funcionar e onde acalentavam a humanidade com suas narrativas, danças e cantos. Essa casa ganhou vida para além da fábula e se tornou um lugar vivo, onde quadros eram expostos, poesias lidas, peças encenadas e musicais tocados, tudo em honra das musas. A Grécia era o lugar que reunia esses templos, até que Alexandria conseguisse formar o seu.

Com o *mouseion* de Alexandria, noções de colecionismo começaram a existir, pois além do que era próprio a um *mouseion*, como obras de arte, instrumentos musicais, peças teatrais e etc, a construção de Alexandria possuía “instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios trazidos de terras distantes” (SUANO, 1986, P.11). Isso porque esse Mouseion tinha fins enciclopédicos, então colecionava os saberes mais exóticos entre aqueles conhecidos. E, ainda segundo Marlene Suano (1986), com o decorrer do tempo, essa ideia de colecionar e compilar tudo o que se podia achar interessante, mesmo que não estivesse restrito a uma construção, acabou conhecida como museu.

O colecionismo foi um forte fenômeno nesse período em que se traziam objetos exóticos, de culturas que ninguém nunca tinha ouvido falar, obras de arte com técnicas e temáticas diferentes; ao mesmo tempo, também, se preocupava em preservar as tradições e culturas, guardando aquilo que lhes era representativo. A

relação das coleções com os museus é uma constante até hoje, tanto que o museu é feito de coleções e não há um pesquisador que estude o museu sem estudar o colecionismo em primeiro lugar.

O ato de colecionar depende de um colecionador e Daniele Giraudy e Henri Bouilhet (1990) refletem sobre esses dois aspectos que envolvem a coleção. Para os autores, o ser humano não é o único animal que coleciona, sendo que o ato de colecionar gratuitamente as coisas é próprio do corvo e do arminho. As crianças e os adolescentes também têm suas coleções, “justificadas pela necessidade de classificar o mundo exterior, compensando, por vezes, um vazio afetivo ou um sentimento de insegurança” (GIRAUDY;BOUILHET, 1990, p.21). O colecionador é, então, alguém que cresce através dessa coleção, que se vê protegido por ela, é um curioso e um conhecedor.

É nesse período, em que o colecionismo se transforma em fenômeno, que os gabinetes de curiosidades e as galerias de arte explodem por toda a Europa. Essas duas tipologias de museu fazem parte de algo que Rafael Cardoso (2003) classifica como duas das quatro matrizes históricas da museologia. Segundo o autor, essas “quatro matrizes históricas [...] determinaram a concepção e conceituação de muitas dessas instituições, tanto as maiores e mais antigas quanto outras menores e mais recentes” (2003, p.186). Essas matrizes, então, seriam quatro vertentes que levariam os museus desse período, que eram mais como um amontoado de coisas, a se transformarem nas mais populares tipologias de museu que conhecemos hoje.

Vale ressaltar, antes de tudo, que uma das grandes mudanças propostas pela Revolução Francesa foi a abertura dos museus para o público, que antes eram lugares particulares, visitáveis apenas para a elite e para pesquisadores. Essa revolução transformou o palácio do Louvre em um lugar público, onde uma extensa coleção de arte pertencia a todos agora. Segundo Myrian Santos e Mário Chagas (2007), os museus nacionais, criados tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e em outros países, datam dessa época, onde essas coleções serviam como tentativa de legitimar esses novos estados nacionais.

Cardoso (2003) aponta essa passagem de coleções Reais para patrimônios públicos como sendo a primeira matriz da Museologia. O autor diz que “testemunha-se uma apropriação simples e direta de valores preexistentes como estratégia de consagração de um novo regime político” (2003, p.187). Cardoso dá o exemplo das Joias da Coroa que, antes pertencentes à monarquia, nesse momento se tornam

patrimônio de toda uma nação. A segunda matriz, talvez, seja a mais conhecida de todo o estudante de museologia: os gabinetes de curiosidades. Muito populares, eles são os antepassados dos museus de história natural e científicos. Esses lugares, também chamados de “câmaras de maravilhas” (GIRAUDY;BOUILHET, 1990, p.23) reuniam animais, obras raras e fabulosas, tudo com um precioso toque de exotismo e amontoamento.

A ideia desses lugares era a reunião de tudo o que fosse interessante, quase como numa releitura do *mouseion* de Alexandria, mas é fisicamente impossível reunir uma coleção de tudo que sempre crescesse, então é aqui que os gabinetes de curiosidades encontram uma linha divisória. Segundo Cardoso (2003), os gabinetes de curiosidades foram obrigados a se especializar e, a partir dessa especialização, surgem os museus de tecnologia, de Ciências Naturais, de Antropologia e Arqueologia. Segundo a terceira matriz museológica, estão museus idealizados pelo Estado, onde essa força entrou em ação para criar coleções que versassem a instrução e a edificação da população. Para Cardoso (2003), esse museu não pensava apenas no entretenimento ou curiosidade da população, mas queria que ela se educasse.

Ele cita como exemplo o *Victoria and Albert Museum*, de Londres, que tinha como principal objetivo doutrinar e instruir a população, ensinar-lhes a serem artesãos seguindo como modelo peças da coleção do museu. Aos poucos, porém, à instrução acabou em segundo plano e esse museu se tornou independente do ensinar. No Brasil, temos o Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista como exemplos dessa função cívica e instrutiva da coleção. A quarta matriz fala de práticas mais recentes, bastante características do século XX: os museus formados a partir de coleções pessoais, principalmente por doações pré-morte. Segundo Cardoso (2003), esse são chamados museus filantrópicos, para quem esses cidadãos decidem legar seus bens culturais.

Para o autor, essa prática faz sentido pela “dupla finalidade de preservarem a integridade das mesmas após a sua morte e de imortalizarem seus próprios nomes” (2003, p. 188). Tanto é que muitos museus recebem coleções doadas por pessoas importantes com a condição de que sejam criadas salas em seus nomes ou que sua memória seja sempre lembrada como aquele doador. É uma das muitas formas encontradas pelo ser humano de tentar viver para sempre.

Dentre essas matrizes históricas não figuram tipologias mais recentes de museu, como os ecomuseus e os museus de rua. Esses são chamados por Giraudy e Bouilhet (1990) de museus abertos e são classificados como os museus do final do século XX, embora sua consagração esteja acontecendo mesmo no século XXI. Essa nomenclatura é bastante adequada, pois hoje não é mais interessante a ideia de um museu-templo, mas sim de um museu-fórum, onde discussões são feitas e as pessoas são ouvidas a fim de trocas de experiência. Para os autores

após ter sido coleção de prestígio pessoal ou político, instrumento de educação e cultura, local de conservação do patrimônio nacional ou regional, o museu torna-se hoje o lugar de expressão da sociedade e, colocando-se finalmente a seu serviço, passa a expressá-la (GIRAUDY;BOUILHET, 1990, p.35).

Embora não tenha sido citado como um exemplo anteriormente, o museu de história está localizado entre a primeira matriz histórica da museologia, juntamente com as coleções monárquicas que se tornaram públicas, e a terceira matriz histórica, embora em menor quantidade, por conta de seu aspecto didático-cívico. Segundo Giraudy e Bouilhet (1990), o protótipo do museu de história estaria nas galerias iconográficas dos castelos, lugares que expunham retratos de pessoas ilustres, personalidades da filosofia, artistas e sábios, assim como esculturas e afrescos, tudo para ensinar à população sobre o seu passado. Então, faz sentido que o museu de história pertença à primeira matriz histórica, já que, quando as coleções monárquicas se tornaram públicas, essas coleções dos castelos também se tornaram.

Quando explica essa matriz, Cardoso (2003) nos fala do aspecto de consagração de uma nova forma de nação que essas instituições ganham depois de abertas ao público e é aqui que o museu de história entra. Se o nascimento desse tipo de instituição foi para ensinar as pessoas sobre vultos do passado, depois da Revolução Francesa, ela tem como principal objetivo enaltecer uma nação e consolidá-la. Montalvão corrobora a ideia ao dizer que

estes museus foram criados no contexto da política de edificação das nacionalidades; eram públicos, integrantes do patrimônio do Estado-nação, devendo consagrar a memória da comunidade nacional e, assim, ser instalados preferencialmente em prédios históricos (2003, p.120).

Esses museus, então, embora contassem com coleções bastante antigas, foram concepções da Modernidade e, segundo Santos e Chagas (2007), são melhores compreendidos quando pensados como parte da sociedade moderna e não como uma concepção que venceu os séculos. Os museus de história que conhecemos hoje datam desse período e estão vinculados à “constituição dos estados nacionais, à democracia, ao capitalismo, à industrialização, ao individualismo e à ordenação crescente do tempo e do espaço” (SANTOS;CHAGAS, 2007, p.14). Eles teriam como objetivo, imortalizar os heróis, os acontecimentos significativos e tudo o que pudesse exemplificar a grandeza da nação, pois apesar de tudo, essa tipologia de museu trabalha com a memória coletiva, com o sentimento de comunidade.

Segundo Cardoso (2003), essa proposta inicial de um museu que abarcasse a memória do nacional, a identidade de toda uma nação, se tornou grande demais para apenas uma instituição, então o museu de história se viu em processo de desmembramento. A partir dessa única instituição, muitas outras se formaram em favor das especificidades, então é muito comum, hoje em dia, encontrarmos museus históricos que falem de um município ou de uma única personalidade histórica.

2.1 Coisa velha e Coisa Antiga: sobre o museu no imaginário

Numa associação rápida de palavras, quando pensamos em um museu é bastante provável que a primeira coisa que passe pela nossa cabeça em seguida seja o passado. A razão dessa associação, talvez, esteja intimamente ligada aos museus de história, a sua participação na nossa ideia de nação e identidade e à quantidade de instituições desse tipo existentes no nosso país e no mundo. A esse tipo de associação e de ideia formada sobre um conceito, podemos, vulgarmente, chamar de imaginário.

Porém, trazer apenas um conceito de imaginário é difícil, pois devido às várias vertentes do campo, nem mesmo seus teóricos chegam a um acordo. Para alguns deles, o imaginário seria algo extremamente subjetivo, mais como uma sensibilização, e nada que seja tão sensível é cabível em um conceito. Juremir Machado da Silva (2006), porém, caracteriza essa subjetividade como uma rede etérea de valores e de sensações que todo o ser humano possui e que seriam compartilhadas concreta e virtualmente por certos grupos. Quando diz isso, o autor

corroborar com Michel Maffesoli (2001), pois para o teórico francês, não existe um imaginário que não seja coletivo. Para ele, por mais que palavras como “meu” e “teu” sejam usadas para falar dessas imagens mentais,

[...] quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o "seu" imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p.76)

Assim, o imaginário não poderia ser individual porque funciona pela interação e Silva (2006) reforça a ideia ao dizer que a construção do imaginário social se dá por contágio através de três estágios: a aceitação do modelo do outro, da disseminação e da imitação. Porém, apesar de ser comum a uma comunidade e ser absorvível pelas pessoas que o compartilham, não existe aproximação viável entre o imaginário de um grupo e a cultura desse mesmo grupo, como ressalta Maffesoli (2001). O autor diz que “a cultura, no sentido antropológico da palavra, contém parte do imaginário, mas não se reduz ao imaginário” (2001, p.75).

Esse caráter subjetivo e nada palpável do imaginário é o que incomoda certos teóricos de linha mais racionalista. Estes chegam a colocar o imaginário e a realidade como dois opostos, como paradoxos, quando é muito mais cabível que esses dois conceitos ajam como os dois lados de uma mesma moeda; a realidade influencia o imaginário e o imaginário influencia a realidade numa mesma medida. Um ajuda a criar o outro. Silva (2006) argumenta que até mesmo o ser humano mais objetivo, positivista e cartesiano é movido por paixões, identificações e modelos. O autor diz que isso é o imaginário, essa fonte irracional e racional de impulsos para a ação.

Como depende da imaginação e do campo das ideias, não existe modo de o imaginário ser alguma coisa estanque. Ele muda conforme a nossa interação com outras pessoas e com outros conhecimentos. Sendo mutável e estando apenas dentro da cabeça das pessoas, buscar esse imaginário não é uma tarefa nada fácil e, talvez, no campo dos museus, exista apenas um único modo de coletá-lo: a pesquisa de público. Seja através de questionários, de entrevistas ou de rodas de conversa, não há como buscar esse imaginário sem envolver as pessoas, então, numa tentativa de alcançar o imaginário da população do Rio de Janeiro sobre as

instituições museais espalhadas pela cidade, a pesquisa “Museu: coisa velha e coisa antiga...” foi realizada em 1987.

Coordenada por Mário Chagas, professor do curso de Museologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Unirio), a pesquisa foi aplicada por doze graduandos do curso de Museologia em atividade para a disciplina *Introdução à Teoria Museológica*. A motivação de Mário Chagas para iniciar a pesquisa, segundo Faria (2010), teria sido uma ideia bastante popular na época: a ideia de que a instituição museal já não mais era vista como lugar de coisa velha, estanque no tempo, um depósito de quinquilharias e uma instituição morta. Para entender se isso realmente era verdade, os doze alunos foram para as ruas entrevistar transeuntes aleatórios e lhes faziam apenas uma pergunta: o que lhes passava pela mente quando ouviam a palavra “museu”.

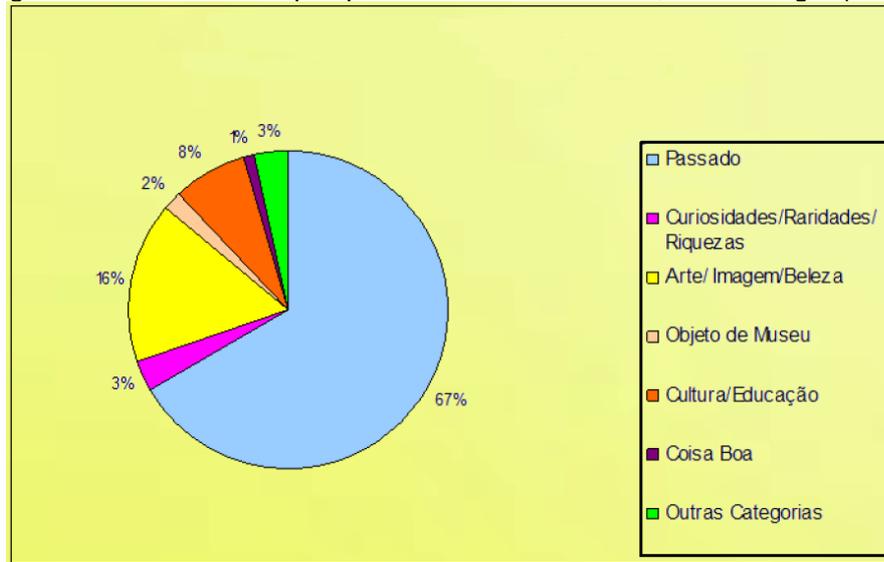
As respostas dadas aos pesquisadores foram agrupadas em sete categorias criadas a partir dessas respostas e não pensadas anteriormente. Apenas uma dessas categorias (“Passado”) gerou subcategorias que foram organizadas em seis blocos.

Figura 1 – Categorias da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” (1987)

<p>1. Passado (67%)</p>	<p>Concepção a partir de suas subcategorias:</p> <p>1.1. Velho/Velharia/ Velhice/ Coisa Velha; (27%)</p> <p>1.2. Antigo/ Antiguidade/Antiquário/Coisa Antiga; (35%)</p> <p>1.3. Passado/Memória; (07%)</p> <p>1.4. História/ Coisa Histórica = História não em sentido de Ciência, mas como tempo já vivido, “coisa histórica”, “coisa do passado”, tendo distanciamento do tempo atual; (14%)</p> <p>1.5. Elementos Correlatos = respostas onde o passado é mantido, em alguns casos um passado remoto e em outros um passado vinculado à morte → “múmia”, “fóssil”, “dinossauro”, “baú”, “reliquia”, “idade da pedra”, “cemitério”, “ossos”, “igreja”; (15%)</p> <p>1.6. Sentimentos - Emoções = expressa conteúdos psíquicos, relacionados com o passado → “recordações”, “nostalgia”, “tristeza”, “angústia”, “membrança”. (03%)</p>
<p>2. Curiosidades/ Raridades/ Riquezas (03%)</p>	<p>“Curiosidades”, “treco”, “coleção”, “coisas raras”, “coisas”, “obras raras”, “riquezas”, “coisas valiosas”, “obras valiosas”</p>
<p>3. Arte/ Imagem/ Beleza (16%)</p>	<p>“Arte”, “imagem”, “beleza”, “escultura”, “quadro”, “música”, “exposição”, “vitrine”.</p>
<p>4. Objeto de Museu (02%)</p>	<p>“Cocar”, “coroa”, “avião”, “monte de bichos”, “morcego”.</p>
<p>5. Cultural/ Educação (08%)</p>	<p>“Cultura”, “antropologia”, “estudo”, “livro”, “homem”, “educação”, “Museologia”, “documento”.</p>
<p>6. Coisa Boa (01%)</p>	<p>“Coisa boa”, “importante”, “interessante”, “diversão”.</p>
<p>7. Outras Categorias (03%)</p>	<p>“Sarney”, “trabalho”, “emprego”, “droga”, “hierarquia”, “onda”, “nada”, “lugar silencioso”, “distância”, “Quinta da Boa Vista”.</p>

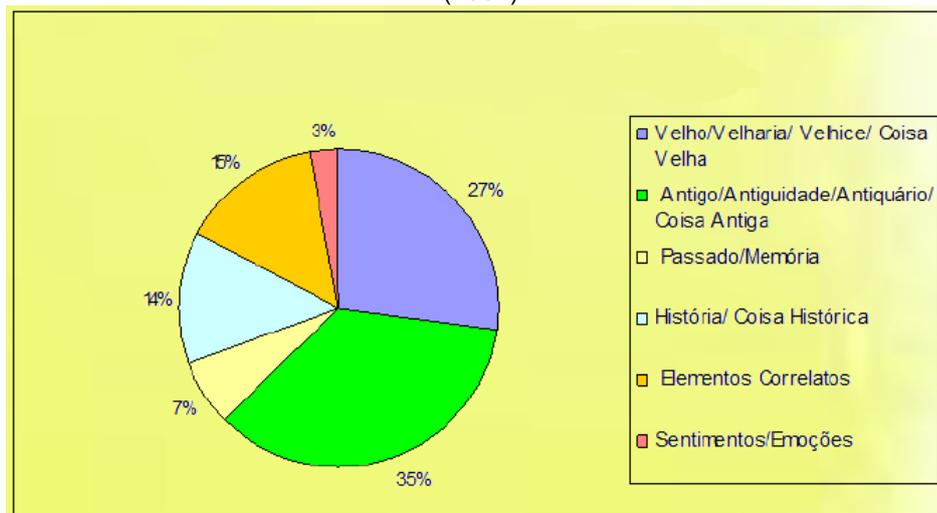
Fonte: FARIA, 2010.

Figura 2 – Resultados da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” (1987)



Fonte: FARIA, 2010

Figura 3 – Resultados da subcategoria PASSADO da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” (1987)



Fonte: FARIA, 2010

Assim, de acordo com os gráficos, o nome da pesquisa “Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga” se auto justifica. A pesquisa também cruzou as respostas coletadas com os dados sócio-demográficos dos transeuntes e chegou à conclusão de que: os entrevistados com até 16 anos foram os que mais relacionaram o museu com *Coisa Boa*, enquanto aqueles entre 26 e 35 anos foram os que mais apontaram *Cultura/Educação* e aqueles com mais de 46 anos relacionaram a instituição com a *Arte/Imagem e Beleza*.

A pesquisa não serviu para tranquilizar o professor Mário Chagas de sua inquietação quanto ao “modismo” que circulava na época, pois o resultado mostrou exatamente o contrário. O museu ainda era visto como lugar que guardava o passado e esse era o imaginário da população sobre ele na época, era a imagem mental que as pessoas tinham sobre aquela instituição, conhecendo-a ou não. Mas como o imaginário não é estanque, seria essa a mesma imagem que as pessoas teriam da instituição anos mais tarde?

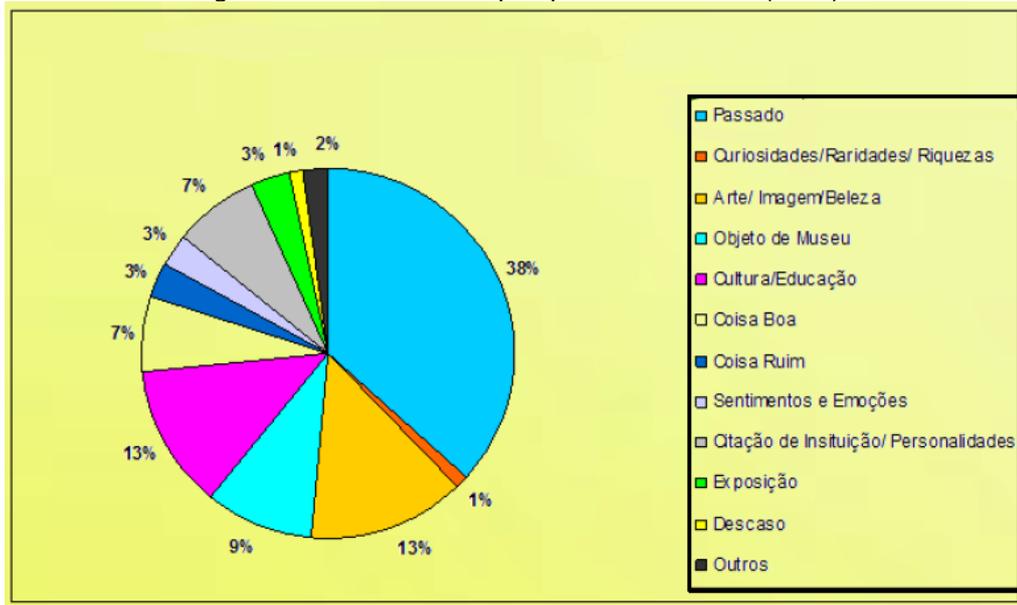
Vinte anos depois da realização da primeira pesquisa, em 2007, o professor Mário Chagas novamente coordenou uma pesquisa com um tema similar, desta vez na disciplina de *Comunicação em Museus II*, ainda no Curso de Museologia da Unirio. A segunda pesquisa ganhou o nome de “Museu é...” e tinha como proposta, além de buscar o imaginário dos cariocas sobre a instituição, descobrir quais eram os museus mais visitados da cidade. A pesquisa funcionou de modo bastante semelhante à primeira, porém, dessa vez, foram criadas doze categorias, sendo que uma delas (“Passado”) ganhou quatro subcategorias.

Figura 4 – Categorias da pesquisa “Museu é...” (2007)

1. Passado (38%)	<p>Abrange diferentes interpretações sobre a relação museu-passado, mas todas as manifestações ligadas à condição de tempo – antigo, memória, história, elementos correlatos. Concepção a partir de suas subcategorias:</p> <p>1.1. Antigo/Antiguidade/Antiquário/Coisa Antiga → Relação com o tempo que passou, recente ou remoto. Qualidade de ser antigo, que pensa sobre ou interage com o que existiu. Exemplos: <i>“lugar de antiguidade”</i>; <i>“lugar de coisa antiga”</i>; <i>“passado”</i>; (48%)</p> <p>1.2. Velho/ Coisa Velha → Percepção de antigo através de termos qualitativos que remetam a tempo, qualidade de ter passado por diferentes épocas. Exemplos: <i>“coisa velha”</i>; <i>“velho”</i>; <i>“lugar de coisa velha”</i>; (17%)</p> <p>1.3. Passado/Memória → Funções psíquicas cujo homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas (PRADO JR, 1994, p.89). Exemplo: <i>“Um lugar que geralmente guarda o passado de uma sociedade”</i>; (08%)</p> <p>1.4. História/ Coisa Histórica → História não em sentido de ciência, mas como tempo já vivido, “coisa histórica”, “coisa do passado”, tendo distanciamento do tempo atual (CHAGAS, 1987, p. 80). Exemplos: <i>“História”</i>; <i>“coisa histórica”</i>; <i>“algo histórico”</i>. (27%)</p>
2. Curiosidades/ Raridades/ Riquezas (01%)	<p>Percepção da curiosidade sobre o raro, ter contato com o pouco freqüente, com o diferente ao cotidiano. Exemplo: <i>“curiosidade”</i>; <i>“guarda peças raras”</i>; <i>“reliquia”</i>.</p>
3. Arte/ Imagem/ Beleza (13%)	<p>Distinção sobre o belo, a habilidade artística, a representação de algo. Qualidade de ser agradável aos sentidos. Exemplo: <i>“Museu pra mim é arte”</i>; <i>“arte”</i>; <i>“exposições de Arte”</i>; <i>“arquitetura”</i>.</p>
4. Objeto de Museu (09%)	<p>Bens direcionados às instituições museais se tornando elementos representativos de heranças e manifestações culturais, acervo de tipologias de museus. Exemplos: <i>“estátua”</i>; <i>“obras”</i>; <i>“acervo”</i>; <i>“uma porção de bichos diferentes”</i>.</p>
5. Cultural/ Educação (13%)	<p>Representação dos conhecimentos adquiridos em sociedade, das diferentes ciências. Olhar sobre o espaço detentor e transmissor de saber, de reflexão sobre a produção humana. Exemplos: <i>“aprendizado”</i>; <i>“cultura”</i>; <i>“lugar em que se renova alguma espécie de saber acumulado”</i>.</p>
6. Coisa Boa (07%)	<p>Qualidades favoráveis a experiência vivenciada, produzindo percepções agradáveis e aprazíveis, local de coisas bonitas. Exemplos: <i>“bom”</i>; <i>“saudáveis”</i>; <i>“muito legal”</i>; <i>“maneiro”</i>; <i>“único”</i>.</p>
7. Coisa Ruim (03%)	<p>Qualidades desfavoráveis a experiência vivenciada, produzindo percepções de negação, de desconforto. Exemplos: <i>“velharias”</i>; <i>“coisa de velho”</i>; <i>“cansativo”</i>; <i>“chato”</i>; <i>“desinteressante”</i>.</p>
8. Sentimentos / Emoções (03%)	<p>Manifestação de sensibilidade frente à reação da relação sujeito-espaço, sujeito-objeto, sujeito-contexto. Exemplos: <i>“lembrança”</i>; <i>“onde eu tenho os grandes momentos da minha vida”</i>; <i>“recordações”</i>; <i>“sofrimento”</i>.</p>
9. Citação: Instituições/ Personalid. (07%)	<p>Citação do nome de uma instituição museal, ou a indicação se sua localização quando esta já se encontra popularmente como seu segundo nome. Menção de personalidades da história. Exemplos: <i>“MAM”</i>; <i>“Louvre”</i>; <i>“Museu do Índio”</i>; <i>“Petrópolis”</i>; <i>“do Catete”</i>; <i>“Niemeyer”</i>; <i>“Clóvis Bornay”</i>.</p>
10. Exposição/ Espaço de comunicação (03%)	<p>Museu observado através de sua funcionalidade e da característica de comunicar, através principalmente de suas exposições. Exemplos: <i>“um lugar que expõe peças”</i>; <i>“espaço onde idéias, artes são expostas”</i>; <i>“promove exposições tendo seu acervo como assunto”</i>.</p>
11. Descaso sobre as instituições museais (01%)	<p>Associação com a situação que as instituições museais apresentavam no período da realização da pesquisa, estando em período de greve e de apelo para se voltar a atenção à área da Cultura. Exemplos: <i>“injustiça”</i>; <i>“descaso”</i>; <i>“tá tudo em greve”</i>; <i>“fechado”</i>.</p>
12. Outras Categorias (02%)	<p>Citação de associações distintas aos agrupamentos possíveis de interpretação pelo coletivo, muitas vezes relacionadas a situações do presente. Exemplos: <i>“casa”</i>; <i>“viajar”</i>; <i>“domingo”</i>.</p>

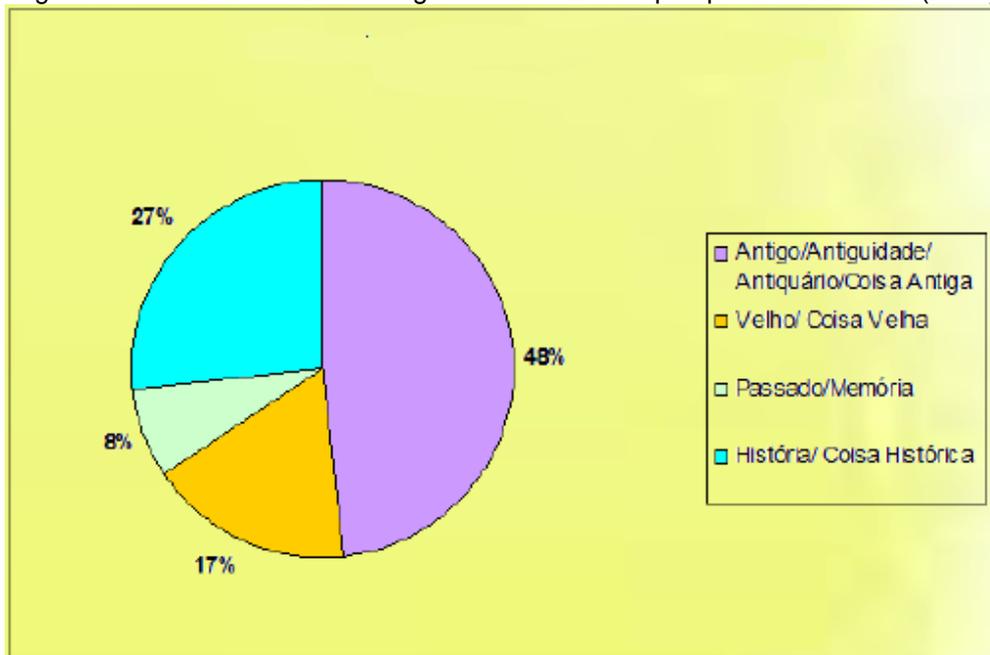
Fonte: FARIA, 2010

Figura 5 – Resultados da pesquisa “Museu é...” (2007)



Fonte: FARIA, 2010

Figura 6 – Resultados da subcategoria PASSADO da pesquisa “Museu é...” (2007)



Fonte: FARIA, 2010

Mesmo com vinte anos de diferença de uma pesquisa para a outra, olhando os gráficos mais recentes, percebemos que não houve uma diferença significativa. A categoria que mais se destaca ainda é “Passado” e as subcategorias “Velho” e “Antigo” ainda são as mais citadas. Porém, categorias como “Objeto de Museu” e “Cultura/Educação” tiveram mais respostas do que na pesquisa de 1987,

demonstrando, talvez, uma maior aproximação do público com a instituição. Sobre as sutis mudanças dos resultados vinte anos depois, Faria comenta:

As categorias não mudaram, mas alguns valores oscilaram. Mas, no final os resultados não se transformaram, o que mudou foi a visão sobre a questão. Pode-se sugerir que cada vez mais o olhar sobre as tipologias se transforma e há a tendência de se observar os museus e seus acervos pelas suas múltiplas possibilidades de diálogo, leituras e releituras – incluindo o passado, o clássico, mas também o presente, o dinâmico. A percepção do museu como espaço de Cultura/ Educação se dissemina e a sensação de experiências positivas, de Coisa Boa se expande potencialmente. (2010, p.13)

Com base nessas duas pesquisas, então, podemos concluir que a instituição museal ainda não conseguiu se desvincular da imagem de coisa velha e coisa antiga. Ainda é vista como um lugar que guarda, cuida e expõe objetos antigos para o olhar curioso das pessoas. Em outras palavras, o museu que povoa o imaginário dessas pessoas ainda é o museu de história; ainda é um museu cheio de objetos que remetem a outras épocas e cheio de histórias não contadas. Consequentemente, ainda é um museu mergulhado em mistério. Para Chagas (2009), essa relação entre museu e mistério pode ser explicada pelo caráter de templo que essa instituição ainda carrega e que deu origem ao seu nome. Mesmo depois da abertura para o público, depois da Revolução Francesa, “o mistério [nos museus] não foi abolido, apenas deslizou de um canto para o outro, mas permaneceu no mesmo antro” (CHAGAS, 2009, p.56).

3 DE ASSASSINATOS E SUSPEITOS: um breve olhar sobre a trajetória da literatura policial

Antes de problematizarmos o romance policial e olharmos para suas características e peculiaridades, precisamos nos ater à história e trajetória do romance, o gênero que o abriga, e olharmos ainda mais além, para a formação e a evolução da própria literatura. Narrar histórias não é algo novo para o ser humano, na verdade, considera-se que esse ato seja inerente à raça humana. Sobre isso, Santos diz que a “arte de viver reside, sobretudo, na habilidade de dizer” (1996, p.9) e que tal habilidade nos leva a contar e a narrar. Leite acrescenta:

Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas (1997, p.6)

É importante ressaltar que esse trabalho não trata da narração dos fatos, mas sim da ficção, das histórias inventadas, então qualquer menção à literatura feita aqui se refere ao ato de narrar ficção. É desse ato de narrar aquilo que se imagina, então, que nasce a literatura e sabemos que nem sempre a literatura teve formato escrito. Na verdade, até a Idade Média e a invenção da imprensa, a oralidade era a única forma de se contar uma história e de conservá-la, já que os únicos livros e manuscritos antes disso não estavam à disposição das massas. Os contos de fadas são um exemplo dessa prática: histórias contadas pelas massas e para as massas que apenas foram compiladas por escritores mais tarde quando os livros, e a alfabetização, ficaram mais populares.

É comparando a oralidade e o registro escrito que notamos três fatores bastante importantes da contação de histórias: para funcionar devidamente, toda a narrativa precisa de um narrador, de um público e da imaginação desse público. Essa estrutura é facilmente identificada quando falamos da literatura na oralidade, pois temos um público ao redor de um narrador e a imaginação desse público dando vitalidade à história. P.D. James corrobora essa estrutura quando diz que

Ler qualquer obra de ficção é um ato simbiótico. Nós, leitores, contribuimos com nossa imaginação para a imaginação do escritor ao entrarmos voluntariamente no seu mundo, participando da vida das pessoas que ali habitam e formando, a partir das palavras e imagens do autor, nosso próprio quadro mental de pessoas e lugares (2012, p.117).

Novamente nós temos a figura do público fornecendo um espaço para que a história do narrador ganhe forma. Embora pareçam recentes, as reflexões sobre a ficção remontam desde os tempos de Platão e Aristóteles, esse último sendo bastante importante para a área com seu livro *A Poética*, onde discute as subdivisões da literatura de ficção: a epopeia e a tragédia (sendo que o segundo volume da obra, que trataria da comédia, foi perdido). Mesmo notando a importância de tal obra para a teoria do romance, Leite (1997, p.9) acredita que nos dias de hoje, as teorias de Hegel no livro *A Estética*, de 1965, façam mais sentido para esse estudo.

Nessa obra, Hegel trabalhou com três subdivisões da literatura (epopeia, lírica e épica) nas quais classificou os gêneros, subgêneros e obras literárias. Embora ele trabalhe com as três subdivisões num primeiro momento, é sobre a epopeia que o autor se debruça e é de estudos sobre sua linha evolutiva que ele tira a conclusão de que ela se transformou no romance que conhecemos hoje. A autora diz que Hegel se deteve na epopeia “tentando caracterizá-la como uma ‘totalidade unitária’, para depois vê-la transformar-se no romance que, para ele, é a ‘epopeia burguesa moderna” (1997, p.10).

Até aqui, sabemos que a literatura se transformou e se transmutou desde o seu nascimento, passando da oralidade para o registro escrito e sendo subdividida em gêneros e tipologias. Onde, então, na linha temporal do romance, podemos fixar a gênese do gênero policial? São as pessoas que fazem a literatura e, novamente, é a elas que devemos essa invenção. Segundo James (2012), com o desenvolvimento das cidades e das novas formas de organização da sociedade, viu-se a necessidade da criação de um grupo que defendesse e mantivesse essa organização. O contingente policial nasce dessa necessidade e ele existe desde os tempos mais remotos das sociedades, então, como o gênero policial não teve sua gênese desde esses tempos tão remotos?

Na verdade, a autora comenta que é muito provável que anedotas de conotação policial, cheias de mistério e investigações, já existissem nessas sociedades, mas o que ela acredita pontuar a diferença entre elas e o romance policial é a intenção das histórias e o teor das tramas. As anedotas, talvez, se preocupassem mais em versar “sobre ações heroicas, vingança e mistério e não

sobre as sutis ambiguidades de caráter e problemas domésticos do casal em choque na caverna vizinha” (2012, p.18).

Sobre essa questão, completando e corroborando com James, Boileau diz que “não há uma história da consciência, mas uma história da tomada de consciência” (1996, p.12). Nós não inventamos o romance policial, apenas descobrimos que ele existia e nunca teríamos descoberto isso enquanto não compreendêssemos o que são “a indução, a dedução, as hipóteses, a teoria, etc” (1996, p.12).

Parece-nos que não apenas a origem do gênero é um terreno em especulação, mas também a obra que lhe serviu como estopim. A consciência da existência do romance policial só veio à luz na primeira metade do século XIX com a publicação de “Os Assassinatos da Rua Morgue” (1841) de Edgar Allan Poe, mas James (2012) refuta essa ideia amparada por Boileau (1991). Para a autora, a obra “As Coisas como elas são, ou as aventuras de Caleb Williams” de William Godwin, de 1794, é a grande pioneira. Boileau, por sua vez, não chega a indicar uma obra, mas comenta que “Poe não forjou o romance policial. Divulgo-o, ajudado pelas circunstâncias” (1991, p.13).

É inegável que Edgar Allan Poe tenha sido extremamente importante para o romance policial, independente de ter sido o pai do gênero ou não, pois é com sua obra, publicada em folhetim, que as histórias de detetive e investigação começaram a se tornar populares. Os folhetins eram histórias publicadas em jornais e revistas capítulo por capítulo, o que conservava um determinado público e deixava a imaginação do leitor em ardor pelo que aconteceria em seguida. Podemos comparar os folhetins com as telenovelas atuais no que se refere ao apelo popular e é curioso fazermos essa comparação quando grandes obras da literatura mundial, inclusive algumas obras brasileiras, foram publicadas inicialmente dessa maneira.

É graças ao sucesso do folhetim que figuras como Sir Arthur Conan Doyle e o próprio Edgar Allan Poe ficaram conhecidas e ajudaram a consolidar o romance policial como um gênero literário. James (2012) acrescenta ainda mais um fator a essa popularidade espontânea: a dualidade moral. A autora diz que grande parte das histórias de detetive segue a receita do romance inglês (sendo que os romancistas ingleses são grandes partidários da lei e defensores da polícia), então a dualidade moral é sempre uma representação forte, onde o crime, a violência e o caos são sempre uma grande aberração que deve ser aniquilada pela figura que

representa a ordem, nesse caso, o detetive. É uma guerra de astúcia e de racionalidade, como Boileau (1996, p.15) aponta, o clássico embate entre o bem e o mal. E é isso, juntamente com o frescor de um novo gênero, ainda segundo o autor, que chamou tanto a atenção do público.

O crescimento do interesse do público por contos policiais e a variedade de folhetins que os publicavam na época acabaram por ocasionar o nascimento de um movimento que ficou conhecido como a Era Dourada do romance policial. James (2012, p.49) classifica esse movimento como “uma explosão de energia criativa dirigida à ficção policial”, onde novos escritores tomavam coragem para publicar seus escritos e o público os recebia com entusiasmo. A Era Dourada se localiza nos anos iniciais do século XX e trouxe com ela novos escritores, uma gama maior de tramas e personagens e uma nova estrutura para as narrativas policiais.

Embora os contos ainda fossem escritos em grande escala, aos poucos os romances ganharam espaço. Segundo James (2012, p.50), os romancistas não estavam dispostos a desperdiçar a ideia de um método de crime e uma linha investigativa original em um conto quando a mesma ideia podia ser melhor desenvolvida em um romance. Essa foi uma forte tendência na época, principalmente porque uma história longa propicia a existência um vínculo entre o leitor e os personagens.

A maior visibilidade do gênero trouxe uma pergunta que não se calou até hoje: qual é a razão do fascínio que o romance policial exerce sobre o seu público? Para James (2012), a principal razão está atrelada ao nosso psicológico no que se refere ao senso de justiça e à empatia humana. É muito raro que um romance desse gênero não tenha o assassinato como crime principal, pois, por mais cruel que pareça, é provável que seja mais interessante “saber qual herdeiro batizou com arsênico o chocolate noturno de tia Ellie do que em quem roubou seu colar de diamantes” (JAMES, 2012, p.17). O assassinato é um crime sem reparação, não se é algo passível de reversão; ele choca e provoca a empatia das pessoas. James acrescenta:

O mistério central de uma história de detetive não precisa de fato envolver uma morte violenta, mas um assassinato continua sendo o crime supremo e traz um peso atávico de repugnância, fascinação e medo (2012, p.17).

Boileau, entretanto, discorda de James no que se refere à violência do crime. Para o autor, “a morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a

selvageria do crime, porque ela parece inexplicável” (1996, p.11). O crime seria de ordem sensível, então, anularia as operações racionais, caminharia de um acontecimento para um mistério e se tornaria objeto de nossa preocupação. Eis mais uma das razões que James (2012) aponta como interessantes para o público do romance policial: o mistério.

Para a autora, grande parte da atração do público por esse gênero está na satisfação de solucionar o mistério proposto e na recompensa de saber a dissolução de toda a trama, ou seja, quem cometeu o crime e seus motivos para isso. Normalmente, as narrativas policiais tem em seu ápice uma cena bastante emblemática: a prisão do culpado. James (2012) chama a atenção para essa cena emblemática e arrisca mais um palpite para o sucesso desse tipo de história. Com raríssimas exceções, todo o romance policial leva o criminoso à justiça, todos pagam por aquilo que fazem e aprendem suas lições, porém isso não acontece sempre na vida real. Essa sensação de “justiça sendo feita” pode ser classificada como um fator que tranquiliza o nosso senso de justiça e parece aliviar toda a tensão causada pelo crime.

Umberto Eco, por exemplo, diz que “lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro” (1994, p.97). Por isso somos preenchidos por uma sensação de miserável frustração quando o bem não vence o mal em certos livros e filmes, independente de serem narrativas policiais ou não. Nós prezamos pela justiça na ficção, e ficamos agraciados quando a vemos em ação, porque ela nem sempre acontece na vida real. É recompensador. James (2012) aponta que se sentir recompensado por termos justiça acontecendo em histórias é apenas uma forma de nos distrairmos nos tempos mais terríveis, como se a realidade pudesse refletir a ficção. É de se notar que a explosão da Era Dourada se estendeu até o período entre guerras, o que tornou a tensão do momento essencial para a popularização da distração das narrativas de detetive. Boileau (1991) aponta nessa descoberta, a de o romance policial ser uma perfeita forma de distração, seu nicho de mercado.

Segundo ele,

a distração é algo que pode ser objeto de comércio. Eis porque desde a origem, aparece um mercado florescente do livro policial. Magazines e coleções espalham largamente as obras de escritores obscuros, mas também de autores escolhidos para se tornarem célebres (1991, p.85)

O romance policial se torna muito popular, garante um público fiel e a demanda por publicações maiores e menos espaçadas aumenta. A oferta, conseqüentemente, também aumenta e vemos uma explosão de novos autores tendo chances de mostrar seu trabalho e vemos autores já consagrados lançando livros com uma periodicidade cada vez menor. Nesse sentido, Boileau (1991) é bastante pessimista e acredita que esse nicho de mercado e esse desespero por publicar cada vez mais obras de literatura policial é degradante para o gênero. Ele chega a afirmar que aquele era o nascimento de uma subliteratura que “nos arriscamos a confundir com ele [o gênero policial]” (1991, p.87). Por outro lado, James (2012) é bastante otimista e, para ela, não há degradação nenhuma, apenas uma inevitável renovação do gênero.

Nos dias de hoje, o gênero policial parece ter alcançado certa independência do romance, pois conta inclusive com subdivisões somente suas, como o suspense e o *noir*. Hoje, com o avanço da ciência e com as modificações nos métodos policiais de investigação, não havia espaço para um gênero estancado no tempo. Como tudo na modernidade, o romance policial também precisou se reinventar, mudando sua roupagem e conquistando um novo público. Segundo James, “a literatura de hoje é mais realista” (2012, p.158); e ela fala da descoberta do DNA, das impressões digitais, dos novos etos e grupos sociais e de novas legislações.

James diz:

vejo a história de detetive se tornar mais firmemente enraizada na realidade e nas incertezas do século XXI, mas ainda fornecendo a certeza central de que mesmo os problemas mais intratáveis serão, no final, submetidos à razão (2012, p.169).

O detetive das histórias de hoje investiga de outras maneiras, observa detalhes que os mais antigos poderiam não notar, desconfia de pessoas que um detetive da Era Dourada poderia deixar de fora do hall de suspeitos e, definitivamente, fala para um público que não quer mais ser apenas distraído de tempos difíceis. O público que o romance policial tem hoje é um público que acompanha essas histórias porque gosta de “um brando desafio intelectual nessas despreziosas celebrações da razão e da ordem, em nosso mundo cada vez mais complexo e desordenado” (JAMES, 2012, p.171).

3.1 Receita de bolo e regras: sobre a estrutura do romance policial

Assim como qualquer outro gênero da literatura, o romance policial tem uma estrutura marcante que o caracteriza: uma história sobre um crime, normalmente um assassinato, que é investigado por um detetive, seja ele particular ou pertencente a um contingente policial, que disseca a questão, aponta suspeitos e ao final de tudo, indica o culpado e expõe seus motivos. Uma prática bastante comum aos escritores de romance policial é escrever essa trama ao contrário, partindo da solução para o crime. Segundo Boileau, “toda a obra literária é um trajeto entre um começo e uma conclusão, [então] partamos da conclusão e remontemos ao começo, eliminando todos os detalhes fortuitos, portanto inúteis” (1991, p.21).

Essa é uma prática que visa uma história melhor amarrada, sem erros de percurso e com um resultado perfeito. O romance policial segue um caminho diferente dos outros gêneros da literatura. Ele “vai do mistério às personagens [...], enquanto que um romance comum parte das personagens para descer à intriga” (BOILEAU, 1991, p.63), então é justificável que ele seja escrito com outros métodos.

Alguns críticos, pejorativamente, se referem a toda essa estrutura do romance policial como uma “receita de bolo”, que funcionaria como um formulário com campos previamente preenchidos a espera de um escritor que recheasse a história com o que faltasse. Não é mentira que a estrutura do romance policial é bastante fechada e limitada, pois toda a narrativa, para ser considerada policial, deve contar com um crime, um detetive e uma solução final racional. As críticas não seriam tão pesadas, entretanto, se, durante a trajetória do romance policial, dois estudiosos não tivessem criado uma lista de regras que os autores do gênero deveriam obedecer.

No ano de 1928, esses dois estudiosos lançaram simultaneamente o conjunto de regras. Um deles, Ronald Knox, as estabeleceu no prefácio do livro *Best Detective Stories*, editado por ele. O outro, Van Dine, as publicou em um artigo para o *American Magazine*. Mesmo que tenham sido pensadas em separado, as regras propostas pelos dois estudiosos contêm muitos pontos em comum e chegam a se completar, deixando a estrutura do romance policial bastante engessada, o que justifica a ação dos críticos.

James enumera as regras de Knox:

O criminoso não deve ser mencionado na primeira parte da narrativa, mas não deve ser ninguém cujos pensamentos o leitor teve oportunidade de acompanhar. Nenhum agente sobrenatural é admitido. Não deve haver mais de um quarto ou passagem secretos. Nenhum veneno ainda desconhecido deve ser usado ou, de fato, qualquer aparelho que exija uma longa explicação científica. Nenhum chinês deve fazer parte da história. Nenhum acaso deve ajudar o detetive, assim como ele não deve possuir uma intuição inexplicável. O próprio detetive não pode cometer o crime ou contar com qualquer pista que não tenha sido imediatamente apresentada ao leitor. O amigo bobo do detetive, o Watson, deve ser ligeiramente, mas não mais que ligeiramente, menos inteligente que o leitor médio e seus pensamentos não devem ser ocultados. E, por fim, irmãos gêmeos ou sócias em geral não devem aparecer, a menos que o leitor tenha sido devidamente preparado para eles (2012, p.54).

Von Dine também cita a maior parte dessas regras, mas ele acrescenta cinco aspectos que Knox não enumerou. Boileau (1991, p.38-39) descreve e comenta essas regras excedentes: o romance policial não deveria ter nenhuma intriga amorosa, ou seja, o detetive não deveria se apaixonar durante a trama; a história deveria contar com apenas um único e verdadeiro detetive ou a investigação poderia ser atrapalhada; o criminoso deve ser alguém que valha a pena e não um empregado (mordomo, cozinheiro, faxineiro, etc.), pois é uma solução fácil demais; deve haver apenas um culpado, independente do número de crimes; por fim, o escritor de romance policial não deve se ater às longas passagens descritivas, pois elas “retardam a ação e dispersam a atenção, desviando o leitor do objetivo principal, que consiste em propor um problema, analisá-lo e encontra-lhe uma solução satisfatória” (BOILEAU, 1991, p.40).

É interessante explicar algumas das regras que esses estudiosos estabelecem, como, por exemplo, a proibição de personagens chineses e a restrição quanto à ajuda sobrenatural. Para James (2012), a proibição de chineses era difícil de entender, mas Knox poderia ser capaz de estar se referindo especificamente ao personagem Fu Manchu, um gênio oriental do crime criado por Sax Rohmer e que, durante quase cinquenta anos, contribuiu para um estereótipo não muito bom dos asiáticos. Também era possível que essa regra existisse porque havia um senso comum na época de que, quando um chinês pendia para o crime, ele seria o melhor do mundo.

A restrição quanto a elementos sobrenaturais é bastante fácil de entender quando pensamos que, normalmente, quando uma história é resolvida com a ajuda não humana, ela pertence a outro gênero literário que não o policial. Boileau diz que “o problema policial deve ser resolvido com a ajuda de meios estritamente realistas”

(1996, p.39), o que faz bastante sentido, pois, uma das fortes características do romance policial é ser realista, é estar calcado na realidade, então adicionar um elemento sobrenatural em uma narrativa é leva-la para outro gênero que não o policial; talvez a fantasia.

Porém, mesmo com uma estrutura tão amarrada e limitada, é notável que tenham sido lançados tantos livros de romance policial diferentes uns dos outros. Para Boileau (1991, p.38), essas regras acabam com a criatividade dos escritores. O autor inclusive coloca que “um romance policial ‘segura’ seu autor, impõe-lhe uma estrutura que é impossível modificar sem extraviar-se” (1991, p.7), mas para James, é apenas mais um desafio. Ela aponta que os escritores do gênero não acham essas regras inibidoras, até porque,

dizer que não se pode criar um bom romance dentro da disciplina de uma estrutura formal é tão bobo quanto dizer que nenhum soneto pode ser boa poesia, uma vez que o soneto está restrito a catorze versos e a uma estrita sequência de rimas. E romances de detetive não são os únicos que se acomodam numa convenção e estruturas reconhecidas (2012, p.17).

Nos dias de hoje, os escritores de romance policial não levam essas regras tão a cabo, pois, assim como todos os gêneros no decorrer da história, a literatura de investigação se transformou e evoluiu. É comum nos dias de hoje, também, encontrarmos livros que se encaixem em mais de um gênero, então usar um elemento sobrenatural não é mais excludente, ao passo que os personagens asiáticos há muito perderam seu estereótipo de inclinado ao crime; hoje, eles são muito mais conhecidos por suas habilidades tecnológicas e, se estiverem em uma trama policial, as chances de estarem ao lado do detetive são grandes.

Analisando essas regras, podemos notar o ponto comum de todas elas que também é a característica mais marcante da estrutura do gênero: o mistério. É comum acharmos que essa característica é própria da literatura policial, especialmente, porque ela é essencial para o funcionamento de uma trama de detetive, como o próprio nome já diz. Porém, o mistério está presente na maioria dos gêneros literários, como James, em entrevista, coloca: “talvez não um mistério de quem matou quem, nem de uma ação criminosa, mas um mistério sobre as relações” (2012).

Ela cita o romance *Emma*, lançado por Jane Austen em 1815, que tem uma trama complexa, com vários personagens ligados entre si e que apresentam

relações misteriosas. Emma, por exemplo, toma ares de detetive quando decide investigar o que aconteceu com Jane Fairfax e temos a solução final quando descobrimos que Jane secretamente está noiva de Frank Churchill. Porém, esse mistério não é o tema central do livro, é apenas uma dentre as tramas, então *Emma* não pode ser considerado um romance policial. Para ser considerado como literatura policial, segundo a autora (2012), o livro precisa ter um mistério central que seja resolvido racionalmente, de forma lógica, sendo que a sorte e a intuição estão descartadas, através de pistas apresentadas honestamente, mesmo que de forma enganosa.

3.1.1 Narrador

Toda a narrativa é estruturada sobre cinco elementos: o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e a narrador. Qualquer pessoa pode identificar esses elementos em uma história e qualquer pessoa entende que essa história não pode se contar sozinha. Ela precisa de alguém que a conte, mesmo que esse alguém não esteja visível o tempo inteiro. Esse alguém, o responsável por nos narrar uma sequência de fatos é chamado de narrador; aquele que, talvez, seja o elemento mais importante da estrutura narrativa, pois ele é o mediador entre essa sequência de fatos e o leitor.

É importante ressaltar que o autor de uma história não é o narrador desta. O narrador é “uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e, portanto, só existe no texto” (GANCHO, 2006, p.30). Podemos considerar o narrador como um dos personagens da história, pois ele é criado e pensado especialmente para aquela narrativa e se adapta a ela, mesmo que a história pareça se contar sozinha. Assim, é observável que não devemos levar em conta a vida do autor ou sua personalidade quando analisamos uma narrativa, pois ela é contada pelo personagem do narrador e, não necessariamente, espelha as opiniões ou estilo de vida do autor.

O narrador, então, é um personagem sem aparência de personagem e que serve para fazer o intermédio entre o leitor e a história. Essa intermediação é muito melhor ilustrada quando pensamos em como eram feitas as narrativas de histórias nos tempos mais antigos. A imagem que, normalmente, nos vem à cabeça é de o narrador rodeado por uma audiência interessada e esse é o exemplo mais perfeito,

segundo Leite (1997), de um narrador externo, que se coloca a parte dos acontecimentos.

Citando Kayser, Leite (1997) ainda coloca que, com o romance, houve uma mudança substancial na narração. Se antes o narrador apenas contava a história, se preocupando mais em enaltecer grandes heróis e feitos, agora ele se tornou íntimo do leitor, ele lhe fala diretamente. É com o romance, também, que surgem as articulações do narrador e os tipos de narração mais conhecidos nos dias de hoje.

A análise narrativa conta com dois termos para identificar a função do narrador em uma história: o foco narrativo e o ponto de vista. Segundo Gancho (2006), tanto um termo quanto o outro trata da posição ou perspectiva do narrador quanto à sequência de fatos narrados. É possível identificarmos, então, numa primeira camada, dois tipos de narrador de acordo com os pronomes pessoais usados: terceira pessoa (ele/ela) ou primeira pessoa (eu).

O narrador em terceira pessoa se posiciona fora dos fatos. Ele é exterior, apenas observa, nos conta o que está vendo e, por causa disso, essa narrativa tende a ser imparcial. As maiores características desse tipo de narração são a onisciência e a onipresença, onde o narrador sabe de tudo e está presente em todos os lugares. A tipologia de Norman Friedman, citado por Leite (1997), desmembra esse narrador em quatro categorias: onisciente intruso, onisciente neutro, onisciente seletivo múltiplo e onisciente seletivo.

O narrador onisciente intruso é aquele que pode narrar à vontade, que se localiza além dos limites do tempo e do espaço, então ele sabe o que acontece com tudo e com todos, tem opiniões sobre as personagens e não deixa de dizê-las. Um traço característico “é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1997, p.27). Essa foi uma narrativa muito comum no início do século XIX, mas acabou saindo de moda quando a neutralidade entrou em cena.

Essa neutralidade pedia por uma história que apenas acontecesse, pedia por um narrador quase invisível, então trouxe com ela o narrador onisciente neutro. Este narrador não é tão diferente do seu antecessor, pois ainda narra em terceira pessoa e é onipresente, mas este se “distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre comportamento das personagens” (LEITE, 1997, p.32). A autora usa como exemplo desse narrador um romance policial escrito

nos anos 1930¹, em que a narração se confunde com a personagem principal e que lhe serve como espelho. Como essa narração não permite comentários ou intrusões, tudo é tão imprevisível quanto o protagonista da história.

Também falando sobre a categoria de narrações em terceira pessoa e ainda citando as tipologias de Friedman, Leite (1997) nos traz os últimos dois tipos. O narrador onisciente seletivo múltiplo e o narrador onisciente seletivo são bastante parecidos, sendo que o primeiro acompanha várias personagens, enquanto o segundo acompanha apenas uma. No caso da onisciência seletiva múltipla, a autora cita a obra *Vidas Secas*, em que podemos acompanhar vários pontos de vista em uma mesma história. Enquanto isso, na onisciência seletiva, nós acompanhamos apenas a vida de um personagem e a grande diferenciação é que nessa segunda tipologia, o discurso pode ser lido em primeira pessoa, apenas se mudado o pronome utilizado.

Já a narrativa em primeira pessoa não conta com a onisciência e a onipresença tão expressivas quanto a narrativa em terceira pessoa. Esse tipo de narrador participa “diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado” (GANCHO, 2006, p.32). Esse narrador apenas sabe de si e daquilo que consegue perceber dos outros personagens. Segundo Leite (1997), essa tipologia se divide em duas categorias: o narrador-testemunha e o narrador-protagonista.

O narrador-testemunha é interno à narrativa, ele não está alheio ou de fora dos acontecimentos. Sua narração, porém, é pouco dirigida a ele mesmo. Ele é um personagem secundário que é escolhido como narrador para dar sua visão dos fatos, exatamente como o nome sugere. Enquanto isso, o narrador-protagonista fala de “centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1997, p.43). Este tipo de narrador sabe do que acontece ao seu redor e apenas daquilo que acontece com ele. Também não há onisciência ou onipresença.

Vale ressaltar que essas categorias são uma questão de predominância em um texto e não de exclusividade. Elas podem sobrepor-se ou alternar-se, dependendo da obra. É muito difícil, principalmente em um texto de ficção, encontrar essas tipologias em estado puro. Tendo isso em mente, segundo James (2012), a

¹ Trata-se do romance policial “O Falcão maltês”, escrito por Dashiell Hammett, que segue as investigações do detetive Sam Spade.

primeira coisa que um romancista tem que fazer é escolher o ponto de vista pelo qual sua história será contada.

Para a autora, a narrativa em primeira pessoa possui suas vantagens, principalmente no que se refere à proximidade e a simpatia do leitor para com o personagem, mas tem suas desvantagens na limitação do narrador-protagonista. Ele vê apenas o que acontece ao seu redor e sabe apenas sobre aquilo que acontece consigo e isso “é mais apropriado para suspenses de ação rápida do que para histórias de detetive” (2012, p.130). Sobre a questão do ponto de vista da narração, Boileau (1991) comenta que se deve ter bastante cuidado, pois a escolha do ponto de vista pode mudar o teor da trama. Complementando a colocação de James sobre a narração em primeira pessoa, ele fala sobre o subgênero do suspense, que ele classifica como o romance da vítima. Nada mais apropriado do que a narração em primeira pessoa.

Quando Leite (1997) cita o narrador-testemunha, seu exemplo é John Watson, amigo de Sherlock Holmes e narrador de suas aventuras. Watson está sempre na companhia de Holmes e nós conhecemos o detetive por seus olhos e por suas impressões. Para James (2012), a alternativa dessa narração é bastante interessante, pois é menos restrita do que a visão do narrador-protagonista e fez bastante sucesso entre os leitores da Era Dourada.

Leite (1997) acrescenta que esse tipo de narrador é a ponte entre o leitor e o detetive e que serve como personificação do leitor, principalmente quando o detetive revela a solução final. James, porém, aponta a desvantagem desse narrador: o personagem ser “retratado além da necessidade funcional e se torne vivo demais, interessante demais e importante demais para a trama, competindo como herói com o detetive” (2012, p.131).

Nenhum dos autores nos entrega o tipo ideal de narrador para um romance policial, mas descartados o narrador-testemunha e o narrador-protagonista, nos resta pensar que a narração em terceira pessoa o seja.

3.1.2 *Cenário*

As chances de uma obra literária não descrever, ao menos, um cenário é muito pequena, porque ele é o principal elemento dos tantos elementos responsáveis pela ambientação da história. Ele ajuda na verossimilhança de cenas,

contribui com a fluidez da obra e potencializa a imersão do leitor na história, além de servir como base de apoio à atuação dos personagens. O cenário torna cabível cada diálogo e cada movimento em cena. James diz que “[...] o lugar, afinal de contas, é onde os personagens representam suas tragicomédias, e só se a ação estiver firmemente enraizada na realidade física é que podemos entrar plenamente no mundo deles” (2012, p.117).

O cenário de uma obra literária, ou de uma peça teatral, não é apenas uma construção com vida própria, na verdade, ele depende das personagens para fazer sentido. Oziris Filho analisa a relação do cenário com a literatura em seu livro *Espaço e Literatura* e, nessa análise, ele corrobora essa ideia quando diz que “nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura” (2007, p.17). Isso quer dizer que, mesmo que uma obra pareça ter um narrador neutro, que vá descrever o espaço como ele realmente é, o cenário é sempre percebido ou descrito pelos olhos de algum personagem, além disso, o cenário só passa a existir quando há um personagem interagindo com ele. James concorda e diz que é

[...] importante também que o cenário, sendo parte integrante de todo o romance, deva ser percebido através da mente de um dos personagens, não meramente descrito pela voz autoral, de forma que lugar e personagem interajam e que aquilo que o olho absorve influencie o clima e a ação (2012, p.119).

Por isso a importância do cuidado com a escolha e a descrição dos cenários, porque ele torna verossímil e dá credibilidade às cenas e às situações. Para James (2012), esse cuidado deve ser ainda maior quando falamos do romance policial, pois não há nada mais icônico no gênero do que a cena do crime, que nada mais é do que o cenário onde ocorre o assassinato. Esse cenário vai acompanhar a história até o seu final, então é comum que ele seja muito bem descrito e que seja o único lugar que os leitores conseguem lembrar com detalhes quando perguntados. Esse cenário normalmente é o primeiro a aparecer no livro e pode “estabelecer [...] o clima do romance” (JAMES, 2012, p.119), seja ele de suspense, de terror ou de mistério.

Os cenários mais comuns para esse tipo de cena são justamente aqueles mais indevidos, aqueles que fogem do lugar comum e que sirvam de contraste. Segundo James (2012), é muito mais chocante e emblemático encontrar um cadáver em uma sala de estar do que em um campo de guerra, pois a sala de estar não é o

lugar comum de um cadáver. Os cenários que compõe o romance policial, na verdade, são bastante conhecidos do grande público e não costumam inovar tanto assim.

Podemos reduzir o número de cenários importantes e regulares dentro desse gênero para três: o local do assassinato, incomum e emblemático, o porto seguro do detetive e a comunidade que envolve o assassinato. Os autores de romance policial normalmente dispõem de pouco tempo em trama para desenvolver bem seus cenários, o que não quer dizer que eles trabalhem menos para tornarem esses espaços palpáveis, mas explica a tendência à escolha de universos pequenos e reduzidos para localizarem suas histórias. É comum às obras do gênero ser alocadas em pequenas cidades, em espaços de trabalho e em famílias, pois o número de suspeitos se torna menor, os cenários se tornam mais conhecidos do leitor e o detetive perde menos tempo no reconhecimento para ganhar com a investigação em si.

Para James (2012) essas comunidades fechadas, sejam elas as cidades pequenas, os espaços de trabalho ou os núcleos familiares, podem funcionar como um paralelo ao mundo exterior funcionando em menor escala e o autor não perde nada ao alocar sua história nesses contextos. Na verdade, esses espaços podem ser muito mais interessantes de serem explorados e deles podem surgir “animosidades, ciúmes, ressentimentos, emoções que, se forem suficientemente fortes, podem ferver e acabar explodindo na destrutiva fatalidade da violência” (2012, p.121). Ou seja, o tão conhecido crime.

Para fechar essa tríade, ainda existe um último espaço: o porto seguro do detetive, ou o lugar onde ele descansa, onde pondera sobre o crime e onde pensa nas hipóteses e nos motivos para tal. Nem sempre esse espaço é a casa do investigador, muitas vezes o leitor só consegue acessar seu gabinete no prédio policial, mas “o detetive, seja profissional ou amador, precisa de um ambiente doméstico para o leitor poder penetrar inteiramente em sua vida” (JAMES, 2012, P.126), então esse gabinete toma as vezes de casa e funciona como o porto seguro do qual o personagem precisa.

Em algumas vezes, o porto seguro desse personagem se transforma um sinônimo para o próprio personagem e, para nós leitores, se torna quase impossível não evocar esses locais ao pensar nessas pessoas. Nós sabemos que Sherlock Holmes divide um apartamento na Baker Street, 221b, com seu amigo John Watson,

pois é lá que ele pensa nos crimes que precisa solucionar, é lá que ele recebe novos clientes e é lá que ele passa a maior parte de seu tempo. A mesma coisa acontece quando pensamos em Miss Marple. Evocamos involuntariamente o vilarejo de St. Mary Mead, onde ela mora e onde resolve seus mistérios.

Apesar de uma tríade ter sido citada, não é incomum mais um tipo de cenário dentro do gênero: o quarto da vítima e os locais que ela costumava frequentar. Esse tipo de investigação acaba se prendendo bastante a objetos que pertenciam à vítima, coisas que ela gostava de fazer e quem eram seus conhecidos nesses lugares, tudo em prol de se conhecer melhor a pessoa assassinada. A descrição desses espaços, às vezes, é capaz de dizer muito mais sobre ela do que os depoimentos das testemunhas. E com a ideia de que um cenário pode dizer muito sobre um personagem, nós caímos novamente no conceito da verossimilhança e da credibilidade de uma narrativa.

Um cenário bem construído, mesmo que seja em um universo surreal, é decisivo na hora de acreditarmos em uma história. Eco traz uma contribuição sobre esse aspecto ao dizer que: “[...] as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (1996, p.94). Em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, não é só porque um cogumelo faz crescer que uma rainha deve morar em um buraco de coelho. Nós acreditamos nessas histórias e nesses personagens porque acreditamos nas suas ambientações e, conseqüentemente, nos seus cenários.

3.1.3 *Personagens*

Para que sua trama, seus cenários e sua narração funcionem, o romance policial precisa de mais uma tríade, dessa vez referente aos personagens: a vítima, o criminoso e o detetive. Um depende do outro e o argumento da história depende de todos eles trabalhando juntos; não há criminoso sem uma vítima e não há detetive sem um criminoso, tanto que o equilíbrio entre eles deve ser perfeito, sem espaços desproporcionais para cada uma das pernas dessa tríade. Boileau reforça essa ideia quando afirma que “o romance policial muda quando o policial é de mais (sic), isso é, quando o romance-problema perde um de seus três elementos” (1991, p.56).

Não que a vítima ou criminoso sejam menos citados ou apareçam menos numa história desse gênero, mas é fato que o detetive é o personagem principal. No romance policial clássico, a trama é sempre centrada no detetive, um homem normalmente ligado à polícia, com veia excêntrica e um ótimo raciocínio. Porém, a figura do detetive nem sempre foi como a conhecemos hoje. Boileau (1991) diz que, antes da Era Dourada firmar a figura estereotípica do detetive, ele era um “policial sem gênio, sem método. Apoiava-se em uma multidão obscura de delatores e culpados” (1991, p.15). Com a Era Dourada, vieram os métodos científicos e esse personagem era agora

[...] um cientista transformado em detetive, não se deixará mais prender pelas aparências, mas, armado da lógica a serviço da observação, remontará dos efeitos às causas, deduzirá das causas novos efeitos e, pouco a pouco, prenderá o culpado em uma rede de provas (BOILEAU, 1991, P.18)

Essa transformação na figura do detetive pode ter sido influenciada também pelos escritores da época, não só pela ciência. James (2012) aponta o excêntrico, mas verossímil, Cuff, detetive profissional criado por Wilkie Collins como o primeiro de uma legião. Cuff não nasceu completamente da cabeça de Collins, assim como Sherlock Holmes, por exemplo, não é inteiramente imaginação de seu criador. É curioso que tanto Cuff como Holmes tenham sido inspirados em pessoas reais, policiais atuantes em investigação na época, pois isso mostra uma tendência de ação da polícia durante a Era Dourada.

Se os detetives inspiravam a ficção ou a ficção inspirava os detetives não há como saber, mas que o traço psicológico da excentricidade existe na maior parte dos detetives do romance policial, disso não há dúvida. Boileau, inclusive, discorre sobre essas características:

são todos - porque não há um meio de fazer de outro modo – excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e – é claro – solteiras, pois não se vê bem Sherlock Holmes casado ou Poirot constituindo uma família. Cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar. Digamo-los: são monstros. Será que, pelo menos, são capazes de distinguir-se uns dos outros, por um modo pessoal de conduzir a investigação? Não. Ao contrário, eles se parecem todos, porque só há uma maneira de raciocinar, claramente definida por Sherlock Holmes [...] (1991, p.24)

A passagem acima pode servir também como uma crítica, mas era a tendência principal da época e é uma tendência ainda muito atraente nos dias de hoje. O detetive racional e observador, que resolve seus enigmas usando de métodos científicos e lógica é atraente, tanto que a cultura pop está cheia de referências a esse arquétipo². O mais emblemático e conhecido deles é, sem dúvida, Sherlock Holmes. Esse personagem, ironicamente, nasceu da busca pelo diferencial, pois seu criador, Sir Arthur Conan Doyle estava cansado dos detetives sobre os quais lia.

Para ele, eram “meros estereótipos que, para ter êxito, dependiam mais da sorte e da burrice do criminoso do que da própria inteligência. Seu detetive empregaria métodos científicos e dedução lógica” (JAMES, 2012, p.32). A criação de Conan Doyle revolucionou o romance policial, inspirou outros personagens depois dele e se tornou uma lenda; uma lenda ainda maior do que seu criador, tanto que o autor nunca conseguiu se livrar da sombra de Holmes, nem quando decidiu matar o detetive.

Métodos de investigação à parte, quando dentro de um romance policial, o detetive precisa ser infalível. Como as histórias de detetive seguem o caminho contrário às outras histórias (são escritas da solução para o problema) os personagens só são criados depois da existência do argumento. O detetive é adicionado à história apenas depois que o autor conhece toda a trama, então é mais fácil corrigir qualquer erro ou dificuldade encontrada pelo investigador no caminho e corrigi-lo. O autor ainda coloca:

Se, por acaso, o detetive viesse a tropeçar num obstáculo intransponível, é que algo, no argumento, não seria conveniente, e o autor deveria verificar logo as peças de sua maquinaria. Isso significa, evidentemente, que 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 (BOIULEAU, 1991, p.35)

Detetives como Dupin e Holmes são, porém, personagens difíceis de humanizar. Embora tenham sido construídos com verossimilhança e agradem os

² Para citar alguns: O oficial de ciências Spock, na série televisiva e cinematográfica *Star Trek*; o médico Gregory House, da série televisiva *House*; e o detetive afastado Adrien Monk, da série televisiva *Monk*.

leitores de romance policial, eles não são empáticos ou passíveis de identificação. Foi num espaço em que faltavam detetives humanizados, que Agatha Christie, a mais lembrada escritora do gênero, lançou um trunfo: Miss Marple. Uma solteirona tagarela e maníaca, “que sabe raciocinar corretamente quando é preciso e que sabe, também, levar em conta sugestões de sensibilidade” (BOILEAU, 1991, P.50).

Ao mesmo passo que não haveria um detetive se não houvesse um culpado, o romance policial não existiria se não houvesse uma alteração entre a lei e a subversão. Para Boileau (1991), o confronto entre o detetive e o criminoso é importante no que se refere ao ritmo da narrativa, mas não se fala de um confronto corpo a corpo, mas um confronto cérebro a cérebro. Ainda para o autor, porém, esse medir de cérebros e habilidades não quer dizer que “o assassino [tenha que ser] uma réplica do detetive, uma espécie de detetive do avesso” (1991, p.57), mas apenas que o detetive deve se esforçar para descobrir como e o porquê de o culpado cometer o crime na mesma medida que o culpado se esforça para escondê-las.

O culpado, para Boileau (1991), não é de todo mau, pois ele não acredita que existam pessoas essencialmente más, mas pessoas com fraquezas. O culpado não deve ser criado como um *Diabolus Ex-Machina*³, deve ser pensado e trabalhado para ser o mais crível possível e a verossimilhança desse personagem está muito ligado ao motivo do crime. São muitos os motivos que levariam uma pessoa a cometer um crime, mas segundo James (2012), a moral e a ética de uma época influenciam bastante essa questão. Por exemplo, durante a Era Dourada os leitores aceitariam muito bem que um crime fosse cometido se a vítima soubesse de alguma coisa que comprometesse a moralidade sexual do culpado, porém, nos dias de hoje, isso dificilmente bastaria como justificativa.

No romance policial, a autora aponta que grandes fortunas e disputas de herança são sempre motivos aceitos para um crime, assim como a mágoa e o ódio profundo por algum inimigo. James (2012) também acrescenta que, em algum momento da história do gênero, os prováveis e aceitáveis motivos para um crime poderiam ser reduzidos a quatro e todos eles começariam com a letra “L” (em inglês): lust [luxúria], lucre [lucro], loathing [ódio] e love [amor].

³ Funcionaria como o contrário de *Deus Ex-Machina*, que, na cultura popular, é uma solução encontrada de última hora para o problema de uma história. O *Diabolus Ex-Machina*, nesse contexto, é o culpado por esse problema sendo introduzido na história de última hora sem maiores explicações.

Pensar no culpado e no motivo do crime nos leva diretamente ao último lado da tríade de personagens da literatura policial: a vítima. A vítima é o único personagem desse tipo de narrativa que não fala por si, que não tem o poder de se apresentar ou se defender. Na maioria das vezes, esse personagem é apresentado ao leitor já estando morto e a única coisa que vê sobre ele depois disso são ecos de uma vida. Segundo James (2012), durante a Era Dourada não se exigia muito da vítima além de ser desagradável o suficiente para ser o objeto de um crime.

Porém, se o leitor não sente a menor afeição ou compaixão pela vítima, pouco importa se ela está viva ou morta e pouco importa se o culpado é pego ou não. É importante, então, que a vítima não seja alguém descartável, mesmo que ela seja apenas o “ponto de partida da investigação” (BOILEAU, 1991, P.66), pois é inevitável que ela pareça como um fantasma durante toda a trama. Sem uma vítima que valha a pena, também, não existe a identificação do público e boa parte da essência do romance policial é perdida.

Ainda existe um elemento que povoa toda a trama policial, mas que não possui um apelo tão grande quanto a tríade apresentada e não está mais em uma posição de grande destaque: o “amigo-bobo” do detetive. Essa figura já existia e era bastante usada antes de estar presente nas regras estruturais estabelecidas por Ronald Knox em 1928, mas foi a primeira vez que se falou dela e se percebeu sua importância. O amigo-bobo é aquele personagem que sempre acompanha o detetive e com quem o investigador divide suas impressões sobre a cena do crime e processos de investigação. Normalmente, o amigo-bobo era o primeiro a saber de novas provas e novas hipóteses.

O amigo-bobo era uma ponte entre o leitor e a história e funcionava quase como uma personificação do leitor, principalmente porque ele fazia perguntas para o detetive a fim de esclarecer possíveis dúvidas daqueles que liam a história. Boileau diz que o leitor tinha nesse personagem o “seu representante na história, que substituíria o coro da antiga tragédia e estava encarregada de expressar os sentimentos de espanto e admiração do público” (1991, p.35). Por isso, Knox diz em sua regra que o amigo-bobo deve ser ligeiramente menos inteligente que o leitor médio, para esclarecer quaisquer coisas que um leitor pudesse não ter entendido.

Durante a Era Dourada, o amigo-bobo teve um papel essencial nessas narrativas e se viu representado na figura de John Watson, o amigo médico de Sherlock Holmes. Porém, assim como outros elementos da estrutura do romance

policial, essa figura caiu em desuso com o avançar do gênero. O detetive ainda precisava de alguém com quem se comunicar, mas alguém menos inteligente do que ele e que fizesse perguntas bobas tinha se tornado supérfluo demais. James (2012) diz que a solução foi a utilização de profissionais que estão no mesmo meio que o investigador, alguém que não precisava de uma explicação para tudo. Para o detetive profissional, por exemplo, um colega do contingente.

4 DE IMAGEM E REALIDADE: um breve olhar sobre a representação do museu de história em uma obra de literatura policial

O principal objetivo desse trabalho é entender como são representados os museus de história nos livros de literatura policial, então aqui foi usado como base o livro “Assassinato no Museu Smithsonian” da autora americana Margaret Truman. A leitura do livro foi feita e, previamente, separados trechos desse livro que falassem sobre alguma função do museu, sobre relações do museu com outras instituições ou pessoas e impressões gerais sobre essa instituição. Ao todo, cento e quarenta trechos foram selecionados e, logo em seguida, separados em três categorias (Funções do museu, política e impressões) com suas respectivas subcategorias. Estão dispostos nesse capítulo os cento e quarenta trechos, separados em suas respectivas categorias, comentados e analisados.

4.1 História Americana e Objetos de Valor: o livro pesquisado

Originalmente publicado no ano de 1983 nos Estados Unidos, o romance *Assassinato no Museu Smithsonian* é um dos vários romances policiais lançados pela escritora Margaret Truman. Como recorrente em obras desse gênero, a autora entrega uma trama que envolve assassinatos e personagens com motivações dúbias, mas aqui são acrescentadas à trama transações no mercado negro, historiadores, colecionadores e antiquários em perigo por conta de uma medalha rara, um maníaco que acredita ser o verdadeiro dono de uma instituição museal, um intenso movimento político dentro dessa instituição museal e uma ambientação detalhada e cuidadosa. *Assassinato no Museu Smithsonian* foi publicado no Brasil em 1991 pela Editora Rio Fundo, mas não se tornou uma obra conhecida do grande público, tanto que encontrá-la em livrarias ou em reedições é uma tarefa difícil.

Na trama, Lewis Tunney, um historiador britânico e um querido amigo do vice-presidente dos Estados Unidos, é assassinado no Museu de História Americana do Instituto Smithsonian durante a abertura de uma exposição idealizada pelo vice-presidente. O corpo dele cai sobre o Pêndulo de Foucault e alarma a todos na festa; junto ao assassinato, a medalha Harsa, um item de destaque da exposição em abertura, foi roubada. Todos se tornam suspeitos, inclusive a curadora do museu, o diretor da instituição e o próprio vice-presidente. A polícia de Washington escala o

Capitão Hanrahan para a investigação e, a medida que esta avança, ele descarta a hipótese inicial de que Tunney tivesse sido morto por ter encontrado por acidente os ladrões da medalha Harsa na noite da abertura da exposição.

É também no decorrer da investigação que Hanrahan se vê cada vez mais envolvido com a instituição e com os seus funcionários, ainda mais quando a noiva de Tunney, Heather McBean, chega da Inglaterra determinada a encontrar o responsável. Heather é sobrinha do doador da medalha Harsa e traz com ela informações que bastante interessam à polícia; Hanrahan também se interessa pelos conhecimentos dela na questão da práxis museal, pois Heather trabalhou como curadora no Museu Britânico e nunca antes o capitão tinha pisado em um museu. Pouco tempo depois da chegada de Heather à cidade, um amigo de seu tio, colecionador e interessado em peças raras, também se apresenta em Washington e se mostra bastante interessado no roubo da medalha, inclusive se mostrando interessado demais no provável destino da medalha no mercado negro, não temendo nem mesmo perguntar por ela a conhecidos negociantes.

As perguntas de Evelyn Killinworth, no entanto, são feitas com boa intenção, pois ele foi secretamente contratado pelo vice-presidente para investigar paralelamente o roubo da medalha e o assassinato de Tunney. Em meio às investigações, a medalha Harsa volta ao museu e tudo parece ter terminado, mas Heather acidentalmente encontra uma medalha exatamente igual na casa de Evelyn e interpreta com desconfiança a descoberta quando, na verdade, foi ele quem desvendou o mistério do roubo da Harsa antes mesmo que Hanrahan o fizesse. Durante as comemorações do 4 de Julho, que acontecem no pátio do Instituto Smithsonian por desejo do vice-presidente, Heather corre com a medalha encontrada na casa de Evelyn, sem saber se aquela que carrega é uma cópia ou a verdadeira. E a medalha em exposição?

O Museu de História Americana está vazio, mas Heather insiste que a curadora responsável pela instituição, Chloe Prentwhistle, a encontre lá para esclarecer a descoberta da medalha na casa de Evelyn, mas Heather não sabe que Chloe é quem está por trás do roubo e do assassinato de Tunney. Como responsável pelas exposições do museu, Chloe conhecia muito bem o valor das peças de seu acervo, então, numa ação em conjunto com outros curadores e seu marido, um avaliador especialista, ela arranjava a substituição de determinadas peças do acervo por réplicas e vendia as originais no mercado negro. Tudo teria

dado certo com a medalha Harsa não fosse a insistência do vice-presidente de ver a medalha exposta e o conhecimento de Tunney sobre a mesma, o que resultou em seu assassinato quando ele ameaçou contar tudo ao vice-presidente e aos presentes na abertura da exposição.

Margaret Truman é uma narradora atenta a detalhes e que conhece relações políticas como ninguém, coisa que ela traz com bastante força na história com a constante presença do vice-presidente dentro da instituição. É essa política que muitas vezes mantém uma instituição museal e essa também é uma questão abordada com força no livro. A autora também traz, talvez sem querer, observações condizentes com a práxis museológica e que fazem referência à gestão de um museu, à conservação de peças, à documentação e exposição delas, além de explicitar por várias vezes, algumas das políticas dessa instituição. É interessante notar também que grande parte dessa história usa o museu como cenário para suas ações e que a maioria de seus personagens, se não todos, está de alguma forma ligada ao museu.

4.1.1 Margaret Truman

Nascida em 1924 no Missouri, Margaret Truman foi a única filha de Harry e Bess Truman e teve contato com a política desde cedo. Quando tinha dez anos, seu pai se tornou senador dos Estados Unidos e quando ela tinha vinte e um anos ele se tornou presidente. Ela se formou em história pela Universidade George Washington, casou-se com um jornalista aos trinta e dois anos e teve quatro filhos. Antes da literatura, Margaret teve uma curta carreira musical, porém a crítica não a considerava boa o suficiente, então ela acabou se concentrando em sua carreira literária.

Sua obra de ficção é feita completamente de romances policiais (todos com a palavra 'assassinato' no título) e é reconhecida por ser ambientada nos mais icônicos espaços dos Estados Unidos, como a Biblioteca do Congresso, a Casa Branca e o Pentágono. Entre os anos de 1956 e 2008, Margaret escreveu dez livros de não-ficção, entre eles as biografias de seus pais, e vinte e cinco livros de ficção, sendo que o último deles foi publicado postumamente e o primeiro deles deu origem ao filme *Homicídio na Casa Branca* de 1997.

4.2 Funções e Peculiaridades: o museu de história da ficção

Com uma história que se passa quase que completamente dentro de um museu, é impossível não encontrarmos passagens que se referem às funções do museu e a departamentos dessas instituições, como por exemplo, o setor educativo, a gestão museológica e as exposições. Nos próximos itens serão apresentados e comentados os trechos previamente selecionados do livro “Assassinato no Museu Smithsonian” que fizessem qualquer menção às funções ou departamentos de um museu. Essas apresentações e comentários estão categorizados de acordo com essas funções e departamentos.

4.2.1 Gestão Museológica

Essa categoria é a que mais abarca citações diferenciadas, pois os trechos que remetem a temas de gestão na narrativa falam de diversas práticas desse departamento. *Gestão Museológica* abrange políticas de aquisição, associação de amigos e horário de funcionamento, por exemplo. A única dessas subcategorias que conta com duas citações é aquela que se refere ao uso de peças musealizadas:

Três músicos de smoking interpretavam fugas polifônicas em **espineta e flautas-doces do século XVII, todas pertencentes à coleção de instrumentos musicais antigos do Smithsonian** (TRUMAN, 1991, p.10) (Grifo meu)

Essa passagem acontece durante uma festa de abertura de exposição no Museu de História Americana e esses músicos preenchem o ambiente com uma música temática, ao que parece. Porém, o mais notável nessa passagem é que eles estejam usando itens que pertencem ao acervo do museu. Uma segunda citação também traz essa questão:

Em uma das paredes havia uma escrivaninha Queen Anne de frente inclinada e madeira tornada, de cerca de 1730. Suas seções de noqueira, bordo e pinho estavam bem polidas e as maçanetas de metal ao estilo asa de morcego brilhavam à perfeição. Quadros com molduras metálicas adornavam as paredes. A escrivaninha estava despida. Nem mesmo a impressão de um dedo desfigurava a superfície. Era evidente que Hanrahan admirava a escrivaninha.
- Um adorno do mundo do museu – disse Saunders. – **Temos tantas peças assim que não estão expostas, que pegamos emprestado para decorar nossos gabinetes** (TRUMAN, 1991, p.81) (Grifo meu)

Vemos nessa passagem a descrição do escritório de um dos curadores do museu e o objeto dessa sala que mais chama a atenção do detetive Hanrahan é justamente aquela que pertence ao acervo. A escrivaninha não está sendo usada nesse caso, mas a fala do curador é o mais interessante de se notar: é um adorno que, como não está em exposição e estaria escondido na reserva técnica, tem muito mais serventia como decoração. O museu teria, então, uma política de uso de seus acervos.

As próximas citações tratam dos métodos de aquisição de peças pela equipe do museu, sendo que as primeiras falam sobre a doação de peças:

- Seu tio discutiu com você **a doação da Harsa?** [...] Ficamos todos encantados em receber a doação da Harsa, mas, como você sabe, não poderíamos expô-la antes de realizar uma profunda investigação a fim de estabelecer sua autenticidade (TRUMAN, 1991, p.36) (Grifo meu)

Nesse trecho, temos o meio mais comum de adquirir peças em um museu: a doação. Esse é um método turbulento, pois as políticas de aquisição do museu devem estar bem delimitadas e, depois de uma leitura atenta, podemos citar, pelo menos, alguns dos possíveis fatores de aceite de uma peça para o acervo do Museu de História Americana: a importância para a história americana, o valor financeiro dessa peça e sua escala de raridade.

Outro problema trazido pela doação de peças a um museu é o ego do doador, como exemplificado na citação abaixo:

- Ah sim, a medalha. Eu gostaria de falar com você sobre isso. **Não compreendo porque demorou tanto tempo para ser exposta depois que meu tio doou para vocês** (TRUMAN, 1991, p.36) (Grifo meu)

Uma reclamação comum dos doadores é a demora para exposição de peças doadas ou o porque da não exposição dessas peças. É compreensível que essas pessoas queiram se ver nesse museu, queiram fazer parte das exposições, mas nem sempre uma peça é tão relevante para ter uma exposição montada ao redor de si apenas por gosto de seu doador. No caso da Medalha Harsa, doada pelo tio de Heather ao Smithsonian, foi uma sorte que uma exposição sobre as sociedades Harsa-Cincinnati estivesse sendo pensada ou, então, ela poderia ficar na reserva técnica por anos.

Outra forma de aquisição apresentada pela narrativa, mas que não é nem um pouco comum nos museu de hoje, é a compra. Essa forma é apresentada em duas citações:

- Não vale lá muita coisa, capitão. **Um dos nossos funcionários comprou essa cabeça**, o número 397.131, por vinte paus, em 1930 (TRUMAN, 1991, p.134) (Grifo meu)

Nessa primeira citação, vemos a compra de acervo como algo datado, feito há mais de cinquenta anos (da época em que se passa a história) e como algo que não foi, nem mesmo, planejado pelo museu, mas um funcionário. Apesar de aquela peça estar de posse do museu, não há exatamente uma ligação entre a instituição museu e a compra dela. Poderíamos dizer que o funcionário a comprou e depois doou ao museu? Não sabemos se o museu ressarciu esse funcionário, também. Porém, num trecho bastante anterior a esse na narrativa, descobrimos que o museu compra acervos, sim:

[...] mulheres de vestidos longos moviam-se por entre as fileiras colocando um suplemento nos programas que tinham sido postos sobre os assentos. As mulheres eram voluntárias de Amigos do Smithsonian, **um grupo de arrecadações de fundos dedicados à obtenção de objetos raros para os museus do Smithsonian** (TRUMAN, 1991, p.13) (Grifo meu)

Essa é uma passagem que nos traz outra grande informação, além da existência de uma política de compra de acervo: a presença de uma associação de amigos. Esse tipo de associação é bastante importante para a manutenção dos museus públicos, como é o caso dos museus do Instituto Smithsonian, porém aqui, essa associação se apresenta com outro propósito. No âmbito da narrativa, a associação de amigos serve para adquirir peças raras, para, provavelmente, serem expostas e atraírem um público ainda maior.

Ainda sobre as organizações relacionadas ao museu, um trecho nos traz a existência de um Conselho Diretor do Instituto Smithsonian, do qual o vice-presidente, personagem importante na narrativa, faz parte:

Oxenhauer cumprimentou o congressista Jubel Watson, que também era membro do **conselho diretor do Smithsonian junto com dois outros representantes da Câmara dos Deputados, três senadores dos EUA, o ministro da Suprema Corte dos Estados Unidos e seis cidadãos civis**. Além de Oxenhauer, Watson era o único outro membro do conselho que tinha algum interesse nas atividades do Smithsonian. Era um ávido

coleccionador de arte e livros raros, e muitos de seus milhões estavam empregados em coleções (TRUMAN, 1991, p.12) (Grifo meu)

A narrativa não nos mostra exatamente qual é a função desse Conselho Diretor, mas nos apresenta seus membros e isso é o suficiente para entender essa função: representatividade política. O trecho também nos mostra que apenas dois dos membros desse conselho se interessam pelo tema museal, então como esses outros congressistas e ministros se tornaram membros do Conselho Diretor? Será que eles têm algum poder de decisão dentro do Smithsonian como tem o Vice-presidente?

Voltando à negociação de acervos, em dado momento da narrativa surge a possibilidade de se pagar uma recompensa pela medalha roubada:

- Terei de conversar com mais alguém a esse respeito. **Não tenho autoridade para pagar recompensa por objetos furtados.**

[...]

- **Não estou dizendo que seja impossível pagar para ele**, Alfred, refiro-me ao fato de ele estar com a medalha (TRUMAN, 1991, p.66) (Grifo meu)

A segunda linha do diálogo deixa claro que existe a possibilidade, que não é impossível pagar esse resgate. Porém, de onde sairia esse dinheiro? Provavelmente, da associação de amigos, já que ela parece ser a única organização associada ao museu que possui poder financeiro. Alfred Throckly, diretor do Museu de História Americana e responsável pela primeira linha no diálogo, não tem a autoridade para isso, porém, quem o tem é a curadora, Chloe Prentwhistle, a responsável pela segunda linha do diálogo. Uma hierarquia peculiar.

Uma política interessante do museu, também, está citada nesse trecho:

- Sim, para dizer a verdade houve sim. O Sr. Walter Jones. **É um procedimento padrão trazer especialistas de fora** (TRUMAN, 1991, p.89) (Grifo meu)

Como o Museu de História Americana, principalmente, precisa autenticar peças doadas, é comum que se chame especialistas que entendam disso e, mesmo num lugar tradicional como o Smithsonian é capaz de serem feitas fraudes. Muito mais seguro é trazer alguém de fora, idôneo e sem envolvimento com o local ou seus funcionários; coisa que tomou um rumo completamente contrário, no caso da narrativa.

Por último, dois trechos nos mostram alguns aspectos da rotina de funcionamento dos museus do Instituto Smithsonian:

Foi aos escritórios da administração, encontrou-os vazios, mas havia um guarda de segurança. Ele mostrou a insígnia e perguntou se havia alguém trabalhando. O guarda encolheu os ombros.
- Só estou eu por aqui, capitão. **Eles nunca aparecem nos feriados**” (TRUMAN, 1991, p. 196/197) (Grifo meu)

No final, olhou para o relógio. Oito e meia. **Quadros anunciavam que os museus fechavam às nove** (TRUMAN, 1991, p.45) (Grifo meu)

Os museus do Smithsonian não funcionam nos feriados e fecham às oito da noite. Existem quadros informando esse horário, que é um horário um pouco tardio para o fechamento.

4.2.2 Segurança

Essa categoria conta com quatro trechos selecionados e abarca questões que versam sobre a segurança das peças do acervo museológico tanto quanto à segurança do prédio em que estão esses acervos. Dois desses trechos citam a questão de alarmes na vitrine expositiva:

- [...] Deixe-me perguntar-lhe uma coisa, Sr. Rowland. Porque **não havia um sistema de alarme** naquela vitrine? – apontou para o lugar onde estava exposta a medalha da Legião de Harsa, ao lado do símbolo da Sociedade de Cincinnati. O vidro que cobria a medalha Harsa tinha sido quebrado e ela desaparecera.

- Política atual do museu, capitão Hanrahan, não que eu esteja de inteiro acordo com isso, coisa que fica entre nós dois. **Os alarmes podem ser disparados por uma série de coisas além de uma ruptura verdadeira.** Aconteceu tantas vezes no passado... **Curtos circuitos, avarias, não importa o nome, eles decidiram livrar-se do sistema.** A ideia é que isso era o mesmo que colocar avisos nas janelas prevenindo os invasores que a casa estava equipada com alarme contra assaltantes. Não importa que ele esteja ou não, desde que os invasores em potencial pensem que está. **Acho que os frequentadores do museu pensarão que essas coisas estão protegidas e não tentarão algo. E, ao mesmo tempo, evitam-se os alarmes falsos. Também ouvi dizer que estão pensando em instalar um sistema mais novo e sofisticado.** Enquanto isso... (TRUMAN, 1991, p.22/23) (Grifo meu)

[...] Em um dado momento, Hanrahan chegou à vitrine da exposição da Harsa-Cincinnati, onde as duas medalhas brilhavam atrás do vidro. Olhou com atenção e **notou um pedaço de arame com um ponto de pressão no canto inferior direito da almofada da Harsa. Agora a vitrine tinha, enfim, um alarme eletrônico, que sempre devia ter estado lá, não**

importavam as racionalizações fantasiosas da equipe do museu
(TRUMAN, 1991, p.80) (Grifo meu)

O primeiro trecho traz o problema, enquanto o segundo trecho o resolve. A primeira passagem acontece quando o chefe da segurança do museu apresenta o local onde aconteceu o crime para o detetive de polícia e solta comentários ácidos sobre a percepção da direção do Museu de História Americana sobre os alarmes de segurança. Eles foram desligados para evitar os alarmes falsos mandados à polícia por conta da sensibilidade do sensor e estão nas vitrines, agora, apenas como um lembrete. É por causa da falta desses alarmes que a Medalha Harsa é roubada (exatamente como os culpados queriam, mas não sabemos disso a essa altura da história ainda).

A segurança de peças expostas é uma preocupação para os museus e aqui existe essa preocupação. Percebemos isso, não porque os alarmes são religados quando a Medalha Harsa volta à exposição, mas porque *existem* alarmes nos expositores. Além de tudo, essas são peças extremamente valiosas, precisam ficar atrás de vidros e seguras por alarmes. Ainda sobre a segurança, também, o terceiro trecho dessa categoria nos traz uma situação bastante diferente:

Dez minutos depois, Hanrahan caminhava ao lado de um guarda de segurança, que usava uma camisa branca engomada, gravata preta e quepe de funcionário. Trazia na mão uma correia presa a um pastor alemão.

- **Usam cães há muito tempo?**

- É isso aí – disse o guarda – **eles já estavam por aqui muito antes de mim** (TRUMAN, 1991, p.25) (Grifo meu)

Não é sempre que imaginamos cães ajudando na segurança de um museu, porém, faz bastante sentido quando pensamos que o Instituto Smithsonian é um complexo com diversos museus e que garantir a segurança desse lugar deve ser uma tarefa difícil. Nota-se, também, que esses cães são usados há bastante tempo na segurança dos museus. A última citação talvez seja a mais interessante, pois fala sobre o seguro de peças musealizadas:

- Coloquei dois infiltrados no museu, em turnos de duas horas, e conversei com **a companhia de seguro do Smithsonian. A Harsa estaria coberta pela apólice do Smithsonian, embora não tivesse sido anexada ao termo aditivo do contrato enquanto peça em exposição.**

- E por que não foi?

- Eles não chegaram a informar. É evidente que as coisas se arrastam bem devagar no Smithsonian. É provável que a medalha já estivesse exposta uma semana antes de a relação chegar à companhia de seguro.
- Entendo. **Você disse que ela estaria coberta de qualquer maneira. Por quê?**
- **Porque estava em exposição pública.**
- Essas são as únicas coisas cobertas?
- Não, mas **a cobertura dos itens em exposição é bem maior. As coisas dos fundos são avaliadas em bem menos** (TRUMAN, 1991, p.103) (Grifo meu)

Ficamos sabendo por esse trecho que todas as peças do acervo do Museu de História Americana é segurado por uma apólice de seguros (e num trecho adiante, que essa apólice já foi paga algumas vezes). Porém, é interessante que as peças sejam avaliadas em valores diferentes dependendo do lugar que ocupam no prédio do museu. Justificável, pois uma peça em exposição corre muito mais risco de ser quebrada ou de ser roubada do que uma peça acondicionada na reserva técnica.

4.2.3 Conservação/Restauração

Essa categoria reúne duas atividades que normalmente andam juntas e que contam com três citações durante a narrativa. Duas delas versam sobre as condições de acondicionamento e armazenamento na reserva técnica:

Chegou a uma porta com um aviso 'somente funcionários', abriu-a com uma chave e entrou. **A sua frente havia infinitas fileiras de baús de aço branco, altos e baixos, largos e estreitos.** Um homem baixo e de barba havia retirado uma gaveta de um deles, e estava examinando seu conteúdo (TRUMAN, 1991, P.55) (Grifo meu)

- [...] Ao que parece há anos eles vinham tentando pôr em funcionamento um sistema de inventário por computador, mas isso vem andando devagar. Nesse meio tempo, peças que valem milhares de dólares ficavam **guardadas em caixas de sapatos nas salas dos fundos.** Droga, ninguém sabe onde está a metade das coisas (TRUMAN, 1991, p.208/209) (Grifo meu)

Na primeira citação, nós temos um vislumbre da reserva técnica pelos olhos de um dos curadores, então ele nos mostra um lugar amplo, com uma infinidade de baús guardados, provavelmente, em estantes altas de aço. Porém, a segunda citação é feita por um dos detetives de polícia, alguém que nunca antes deve ter entrado em uma reserva técnica, então a sua descrição nos dá a ideia de caos, nos

fala de peças guardadas em caixas de sapato, algo que poderia ser mais bem organizado, talvez.

A terceira citação, por sua vez, traz a ideia da restauração:

Tunney sentiu um calafrio ao olhar para a enorme bandeira vermelha, branca e azul, **que havia sido restaurada de modo tão esmerado pelos especialistas do museu** (TRUMAN, 1991, p.17/18) (Grifo meu)

Além de citar que aquela bandeira é uma bandeira restaurada, o trecho ainda nos conta que o museu, tem sim, um grupo de restauradores. Grande parte dos museus não possui sua equipe de restauração e, sempre que precisa que um objeto seja restaurado, acaba tendo que recorrer a profissionais de fora da instituição. Essa equipe de especialistas em restauração está ali dentro do Smithsonian, então, esperando para realizar seu *tão esmerado* trabalho.

4.2.4 Exposição

Essa categoria abrange toda e qualquer citação às exposições de curto e longo prazo realizadas dentro do prédio do Museu de História Americana. A maioria delas versa sobre exposições bastante conhecidas do público, como *O Pêndulo de Foucault*, *Nós, o Povo* e *As Primeiras Damas*. Essa é uma categoria importante, principalmente, porque a cena de clímax da narrativa acontece no trajeto dessas exposições.

A primeira dessas citações não é sobre uma exposição em específico, mas sobre uma prática de expografia:

- **É possível que houvesse oito manequins** na noite do assassinato do Dr. Tunney?
 - Não, capitão, realmente receio que não. Sem nenhuma intenção de desrespeitar, mas **há muitos anos que são sete primeiras damas naquele quarto** (TRUMAN, 1991, p.81) (Grifo meu)

Uma exposição de longa duração é assim chamada porque o conceito dessa exposição permanece o mesmo por tempo indeterminado. A exposição *As Primeiras Damas* é uma exposição de longa duração, como deixa implícito Ford Saunders, o dono da segunda linha do diálogo. É uma exposição que foi criada para conter sete manequins representando as sete primeiras damas que os Estados Unidos já tivera,

então não é uma exposição em que se pode mexer com frequência. Essa exposição é citada mais duas vezes durante a narrativa:

Hanrahan tinha ouvido falar sobre a exposição de vestidos das primeiras damas. Os jornais escreviam com frequência sobre ela, que era a atração mais popular do museu. Iniciada em 1943 pela renomada curadora Margaret Brown Klapthor, a coleção crescera sem parar até atingir seu tamanho atual, uma visão detalhada e reveladora das mulheres por trás dos grandes homens, as primeiras damas do país (TRUMAN, 1991, p.25/26)

Mudou o foco de sua atenção do reflexo para a exposição. Os manequins de detalhes delicados representavam as primeiras mulheres que haviam ocupado a casa branca. Outros aposentos expostos caracterizavam primeiras damas contemporâneas (TRUMAN, 1991, p.26)

A exposição *As Primeiras Damas* é uma das exposições mais conhecidas do museu e a narrativa cita ser culpa da mídia. Porém, o que teria aquele espaço de tamanho apelo popular? É uma exposição de mulheres, seus pertences, seus vestidos, seus feitos. Talvez a exposição vendesse a imagem daquelas mulheres fortes que muitas americanas têm como exemplo, mas apenas talvez. O apelo que a exposição teria para a mídia é obscuro, mas o apelo da exposição *As Primeiras Damas* para a narrativa é bastante claro. Foi esse espaço que serviu de esconderijo para o assassino na noite do crime:

Enquanto ele olhava por sobre a grade, não teve, claro, consciência do movimento mais singular na exposição das primeiras damas. Um dos manequins, vestido com um casaco de veludo preto sobre uma saia de seda cinza com tufo e pregas de veludo preto, de peruca morena penteada sobre crepes em ambos os lados e adornada com fita de veludo, plumas e um gancho de contas, ensaiou um passo para afastar-se do local onde posara, entre Sarah Polk e Betty Taylor Bliss. O manequim redivivo hesitou, prestando atenção em sons de alguém que estivesse aproximando-se. Como nada escutou, ele continuou em direção à porta na lateral da sala de exposição, abriu-a e afastou-se da sala, indo para o corredor de visitantes diante do vidro. Cílios compridos e escuros baixaram-se, depois se levantaram outra vez. Uma respiração funda, um suspiro, em seguida o desaparecimento atrás de uma das centenas de divisórias usadas para separar as atividades nos bastidores do museu dos turistas... (TRUMAN, 1991, p.27)

Além da exposição *As Primeiras Damas*, os trechos selecionados citam mais quatro grandes exposições, sendo que a mais importante delas para a trama é, sem sombra de dúvida, *O Pêndulo de Foucault*.

Os Oxenhauer e um pequeno grupo de convidados dirigiam sua atenção para o prumo de metal oco do famoso Pêndulo de Foucault do Museu

Nacional de História Americana. O prumo de metal, pendurado no quarto andar do prédio através de enormes buracos redondos cortados nos andares de baixo, movia-se de modo elegante, silencioso e incessante de lado a lado em um compasso erguido no andar principal. Marcadores vermelhos, que se assemelhavam a velas grossas, estavam posicionados a cada cinco graus em volta dos 360 graus de circunferência do compasso e, no decorrer do dia, o pêndulo derrubou-os um a um. Nesse momento, estava prestes a atingir um (TRUMAN, 1991, p.10)

O Pêndulo de Foucault não é exatamente uma exposição, é mais um artefato em exposição, mas se tornou importante o suficiente para tomar dois andares do prédio do Museu de História Americana e interessante o bastante para a narrativa mostrá-lo como o local onde o corpo de Lewis Tunney, o historiador assassinado no museu, é encontrado:

Lentamente, como se estivesse sendo fotografado em câmera lenta, o corpo de Lewis Tunney deslizou por sobre o parapeito do segundo andar e caiu na rosa-dos-ventos. Projetava-se em suas costas uma espada, que um dia havia pertencido a Thomas Jefferson. O pêndulo atingiu seu ápice do outro lado, em seguida voltou em direção ao vice-presidente, parando pela primeira vez em anos ao bater no corpo sem vida do orador principal da noite, o finado Dr. Lewis Tunney (TRUMAN, 1991, p.19)

O corpo assassinado cai sobre o artefato, justamente onde a festa de abertura está acontecendo e no momento em que o vice-presidente está olhando. Durante o decorrer da história, esse fato vai seguir o artefato e a próxima vez em que ele for citado, será em lembrança a esse momento:

Piscou por causa da súbita mudança e, então, seus olhos enfocaram o contorno da haste do Pêndulo de Foucault movendo-se para frente e para trás, em movimentos lentos e inexoráveis, tendo ao fundo a pálida luz que entrava pelas janelas, que davam para a Constitution Avenue. Era sedutor e estranhamente hipnótico... Heather foi até o pêndulo, depositou a carteira no parapeito e olhou para baixo. Oh Deus... Lewis caiu aqui, a espada em suas costas... (TRUMAN, 1991, 199)

Heather acompanha o movimento do pêndulo quando vai se encontrar com Chloe e resolver a história da medalha encontrada na casa de Evelyn Killinworth. O movimento é hipnotizante para ela e a narrativa transforma o pêndulo em algo bastante atraente nesse momento, tanto que Heather se aproxima dele. Porém, a narrativa nos traz de volta à realidade quando nos faz lembrar que Tunney morreu ali. De repente, ele não é mais atraente e Heather se foca em seu objetivo.

As outras três exposições citadas pela narrativa nos deixam com uma sensação parecida com essa quando são descritas:

- Você deve conhecer um bocado de História Americana – disse ao guarda quando entraram na área Nós, o povo – artefatos da expansão para oeste, guerras indígenas, a guerra civil, presentes à nação emergente de parte de potências estrangeiras, tudo baseado nas palavras de Lincoln: “...governo do povo, pelo povo, para o povo”.
- Não olhe muito para essas coisas – disse o guarda – faça o meu trabalho e chega. (TRUMAN, 1991, p.25)

Começaram pela exposição A Nação das Nações, mais de cinco mil objetos e documentos originais dedicados à diversidade de povos, que no decorrer dos anos se mudaram para a América; em seguida avançaram para o Cotidiano na América, onde estava exposta a estrutura do caráter americano, desde uma sala de estar colonial clássica da Virgínia até um quarto de dormir vitoriano-gótico de Connecticut, da biblioteca de um banqueiro da Filadélfia à escola da sala de aula única da Nova Inglaterra. Hanrahan sentiu-se tentado a demorar-se em algumas das exposições, mas teve consciência de que não estava ali como visitante. Precisava ter uma melhor compreensão do prédio, onde ocorrera aquele estranho assassinato, queria conhecê-lo (TRUMAN, 1991, p.25)

Saltou no pavimento seguinte. Quando as portas do elevador se fecharam, ele andou até as cadeiras dobráveis e colocou a mão em cima de uma. Diante dele, içada de modo majestoso, estava a “Bandeira Coberta de Estrelas”, a bandeira americana de 9x13 metros, que ondulara sobre o forte McHenry após a vitoriosa defesa contra as forças navais inglesas, em Setembro de 1814. [...] Tunney sentiu um calafrio ao olhar para a enorme bandeira vermelha, branca e azul, que havia sido restaurada de modo tão esmerado pelos especialistas do museu. O salão estava às escuras, afora as luzes de perímetro de baixa voltagem. Um único spot iluminava o púlpito. À esquerda deste havia uma enorme tela de cinema e dois alto-falantes. Tunney foi até o púlpito e olhou para o mar de cadeiras metálicas. Atrás delas estava a abertura por onde balançava o Pêndulo de Foucault. Virou-se e ficou de frente para o motivo pelo qual se encontrava ali, a exposição Harsa-Cincinnati. Pela manhã, a exposição seria aberta ao público, seria uma ótima oportunidade para os americanos se informarem sobre sua herança. Desceu do púlpito e entrou no espaço escuro da exposição. A um lado, uma imensa pintura à óleo de George Washington fitava-o de cima; do outro lado, um retrato de Thomas Jefferson do mesmo tamanho. Andou até uma parede que tinha sido construída no centro da exposição, duas caixas de vidro que guardavam preciosos objetos dignos de lembrança. Espadas que pertenceram a Washington e Jefferson estavam penduradas em uma vertical em ambos os lados. Por trás de cada uma das duas janelas de vidro havia medalhas adornadas com pedras preciosas, símbolos das sociedades Harsa e Cincinnati [...] Deu três passos à frente e olhou a medalha Harsa atrás do vidro.

- Mas que porra – disse em voz alta para si mesmo e bebeu metade do drinque (TRUMAN, 1991, p.17/18)

No primeiro trecho, o detetive Hanrahan fica encantado ao entrar no salão onde fica a exposição Nós, o Povo. Ele absorve os objetos expostos naquele lugar, presta atenção nos detalhes e é apenas interrompido quando o guarda lhe chama a

atenção. Só, então, ele se lembra do que precisava fazer ali. Na segunda citação, o detetive também se perde em detalhes, em objetos expostos, em como era a vida das pessoas durante aquele período e chega a declarar que precisa *conhecer* melhor o prédio, o que o deixaria conhecer melhor o museu também, quase como se conhecendo todas aquelas exposições, o crime fosse mais facilmente resolvido.

A terceira passagem, por sua vez, nos mostra a exposição da qual faz parte a Medalha Harsa e que é vista pelo historiador Lewis Tunney. Ele está sozinho nesse salão na ocasião, então anda pelo espaço, analisa as vitrines e os objetos expostos, “é observado” por dois quadros gigantes, se sente pequeno diante deles e da bandeira dos Estados Unidos e declara que aquela exposição serviria para mostrar aos americanos a sua herança. Tudo o que está exposto naquela sala é a herança dos americanos e isso distrai Tunney, tanto que ele só acorda do devaneio quando percebe que a Medalha Harsa que está em exposição é uma medalha falsa.

Por fim, nos resta olhar para a última citação de exposições apresentada pela narrativa:

Heather entrou, com passos rápidos, nas sombras da exposição Harsa-Cincinnati, foi para trás de uma alta estátua de George Washington e, pelo canto, olhou para a grade do pêndulo, onde Evelyn Killinworth se contorcia de dor a poucos centímetros do corpo inerte de Ford Saunders. Entre eles estava Chloe Prentwhistle [...] Heather procurou o próximo lugar onde se esconder. Observou Chloe se afastar-se dos corpos e aproximar-se devagar da área de exposição, com o revólver ainda na mão. Heather prendeu a respiração, quando Chloe chegou à entrada da exibição e parou [...] Heather livrou-se dos sapatos sem fazer nenhum barulho. O pé machucado latejava. Tateou na escuridão e tocou uma vitrine de exposição, deu a volta e afundou mais na vasta caverna negra. Olhou para trás, não viu Chloe, ofegou ao chocar-se com um pesado canhão. Prendeu a respiração [...] Heather correu em direção à vaga luz da rotunda e ao círculo do pêndulo. Houve um barulho alto atrás, quando, ao que pareceu, Chloe colidiu com alguma coisa e gritou para Heather parar. Heather chegou à grade, agarrou-a com ambas as mãos. A entrada da Mall estava muito distante, o trajeto de Chloe desde a área da exposição obstruiria o caminho [...] Ela se plantara a três metros de distância e segurava o revólver com ambas as mãos, o cano apontado direto para Heather. Nesse momento, o pêndulo girou para onde Heather estava. Não havia tempo para pensar, ou calcular as possibilidades. Ela deu um salto, agarrou-o com as duas mãos e foi puxada por cima da grade, quando o pêndulo começou a trajetória de retorno. Um tiro, a bala errou o alvo por pouco. Heather deixou as mãos deslizarem haste abaixo, caiu espalhada sobre a rosa-dos-ventos. Hanrahan gritou para cima através da abertura, disse a Chloe para jogar o revólver e que o museu estava cercado por outros policiais (TRUMAN, 1991, p. 204/205)

Com essa longa cena de ação, o mistério termina. Evelyn Killinworth revela que está trabalhando como investigador particular para o vice-presidente, Chloe

Prentwhistle revela que era a cabeça pensante por trás do roubo das peças do Museu de História Americana e os policiais chegam no último segundo para fazer as prisões. É interessante, e até emblemático, que a história termine onde a história começou: passando pela exposição Harsa-Cincinnati para terminar de maneira dramática no Pêndulo de Foucault.

4.2.5 Pesquisa

Essa categoria compreende citações que versem sobre a pesquisa dentro do museu, seja ela a pesquisa museológica ou a pesquisa para autenticidade. São três essas citações, sendo que duas delas tratam da segunda subcategoria de pesquisa citada aqui:

- [...] Ficamos todos encantados em receber a doação da Harsa, mas, como você sabe, não poderíamos expô-la antes de realizar **uma profunda investigação a fim de estabelecer sua autenticidade** (TRUMAN, 1991, p.36) (Grifo meu)

- Oh, sim, e isso provocou um bocado de perturbação em sua vida. Ele havia enviado a Chloe Prentwhistle, do Museu de História Americana da Instituição Smithsonian. Ela aceitou, mas escreveu respondendo que, com toda a probabilidade, **levariam anos investigando para descobrir se de fato era a Harsa**. Isto, dizendo de modo suave, deixou meu tio enfurecido (TRUMAN, 1991, p.42) (Grifo meu)

É interessante ressaltar a importância que o museu dá para a pesquisa de autenticação das peças doadas, mesmo que fossem peças doadas por colecionadores bastante conhecidos e confiáveis, como o tio de Heather. Não existe uma citação na narrativa que fale exatamente da pesquisa museológica, porém a terceira citação dessa categoria nos deixa a entender:

- [...] Ah, antes que me esqueça, **encontrei mais alguns documentos da Harsa nos arquivos de meu tio [...] cópias de outras cartas, anotações feitas durante o ano de seu desaparecimento**, nada de muitíssima importância (TRUMAN, 1991, p.37) (Grifo meu)

Nessa citação, Heather oferece documentos que poderiam muito bem ser usados como fontes para a pesquisa museológica, mesmo que ela tenha achado que eles não tivessem tanta importância, e, se Chloe Prentwhistle os aceita é porque eles são importantes para isso.

4.2.6 Educação

Durante a narrativa, não há qualquer menção às funções pedagógicas do museu, como mediadores ou ações educativas, porém uma passagem nos dá a ideia de que elas aconteçam:

Heather olhou para o Pêndulo de Foucault do outro lado do andar principal, onde **um grupo de escolares** aguardava que o pêndulo de metal derrubasse um outro marcador vermelho [...] Reuniu-se às crianças, que ficavam tontas à medida que se aproximava o momento [...] Os gritos estridentes de encanto das crianças romperam seu devaneio, quando o marcador seguinte caiu (TRUMAN, 1991, p.32/ 33) (Grifo meu)

Essa passagem nos diz que há um grupo de escolares observando o Pêndulo de Foucault. Não nos revela se eles estão acompanhados de um professor ou de um mediador, se existe uma aprendizagem sobre o que faz o pêndulo derrubar os pinos vermelhos ou se há mais grupos de escolares no andar. Nós apenas podemos supor que exista, pelo menos, um guia junto a essas crianças, já que é pouquíssimo provável que um grupo escolar ande sem instrução dentro do Museu de História Americana do Smithsonian.

4.2.7 Comunicação

Também citada apenas uma vez durante a narrativa, estão as funções do museu no que se refere a sua comunicação. O trecho fala sobre um exemplar de uma publicação que o Instituto Smithsonian envia mensalmente aos seus membros:

Havia jornais de interesse para colecionadores, o **último exemplar de Smithsonian, a revista mensal enviada aos membros da Smithsonian Institution**, uma caixa de madeira cheia de pedras preciosas e semipreciosas, dois livros raros com encadernação de couro, faturas, correspondências e outros artigos comuns em qualquer escritório (TRUMAN, 1991, p.7) (Grifo meu)

Não se sabe se a revista abarca artigos científicos, se fala sobre exposições ou peças do acervo da instituição, mas é importante notar que ela está sobre a mesa de Peter Peckham, um antiquário de Londres. Ele é um colecionador, um apreciador

e um negociador de peças raras e antigas, então a revista não está tão fora de seu lugar.

4.2.8 Documentação

Há duas citações sobre a documentação do Museu de História Americana. A primeira delas é bastante importante para o rumo da narrativa tanto quanto para o período de tempo em que a história se passa:

- [...] Ao que parece há anos eles vinham **tentando pôr em funcionamento um sistema de inventário por computador**, mas isso vem andando devagar. Nesse meio tempo, peças que valem milhares de dólares ficavam guardadas em caixas de sapatos nas salas dos fundos. **Droga, ninguém sabe onde está a metade das coisas** (TRUMAN, 1991, p.208/209) (Grifo meu)

A narrativa foi escrita em 1983, quando os computadores e a tecnologia ainda não estavam tão difundidos e ainda não eram usuais na maioria dos ambientes. Esse trecho nos mostra que o museu usava um sistema analógico, provavelmente fichas datilografadas, para documentar seu acervo e que está em pleno processo de transição para um sistema informatizado. Muitas informações podem ser perdidas nesse caminho e, dentro da narrativa, realmente foram. Ao final, o trecho mostra a confusão em que a documentação do museu se encontra já que ninguém consegue achar nada ou dizer se certas peças ainda pertencem à coleção do museu.

A segunda citação ilustra parte desse sistema de documentação:

- [...] Aqui nós conhecemos isso como sendo **o item número 397.131**. Você pode ler na etiqueta... (TRUMAN, 1991, p.133) (Grifo meu)

O trecho não nos diz como essas peças são etiquetadas, como é dado o seu número de catalogação ou porque essa peça, em específico, está fora da reserva técnica, mas ele nos dá um número. O mais comum seria que a peça fosse catalogada em um número corrente dentro de uma coleção; o que pode nos dar uma ideia do tamanho dessa coleção.

4.2.9 Público

Essa categoria trata de duas citações que falam brevemente sobre o público frequentador do museu. A narrativa se preocupa mais com os bastidores da instituição e a única vez em que o público visitante é apresentado realmente é nessa cena:

Uma imensa multidão aguardava para entrar na exposição Harsa-Cincinnati. Hanrahan entrou pacientemente na fila e ficou prestando atenção aos comentários em volta. O roubo da Harsa e sua recuperação fizeram bem ao negócio. Quase todas as pessoas que escutou estavam conversando a esse respeito. Uma matrona dizia ao marido: 'Ouvi dizer que ela é amaldiçoada, assim como o Hope Diamond. Foi por isso que aquele sujeito foi morto'. Um jovem vestido de jeans, suspensórios de borracha e camiseta com a inscrição 'nuclear não' disse à namorada: 'Talvez Thomas Jefferson tenha ficado aborrecido com o estado da União e voltado à vida'. Ela achou que aquilo era uma agitação (TRUMAN, 1991, p.80)

Esse trecho nos mostra o momento em que a exposição Harsa-Cincinnati é reaberta ao público com a Medalha Falsa exposta. As pessoas estão em fila esperando ao lado de fora da exposição, enquanto as pessoas comentam as mais diversas coisas sobre ela. Aqui, talvez, esteja provado um pouco o que o imaginário da população, a imaginação fértil e o mistério dos museus pode fazer.

O segundo trecho nos fala diretamente da noite do crime:

Uma respiração funda, um suspiro, em seguida o desaparecimento atrás de uma das centenas de divisórias usadas para separar as **atividades nos bastidores do museu dos turistas...** (TRUMAN, 1991, p.27) (Grifo meu)

A citação sobre turistas é interessante, pois não se tinha comentado antes (ou depois) na narrativa que o Instituto Smithsonian é uma instituição bastante visitada por turistas. Na verdade, essa é quase uma afirmação óbvia quando pensamos no tamanho do lugar, nas tipologias de museus e galerias que existem lá dentro e na representatividade para os Estados Unidos que esse lugar tem. Porém, é curioso que a narrativa tenha empregado a palavra "turista" ao invés da palavra "visitante" para falar daquele que frequenta o museu. Por turista, temos a ideia de que esse é um museu visitado apenas por turistas, o que a própria narrativa descarta no seu decorrer.

4.3 Influência e dinheiro: um museu político

Um aspecto que se repete bastante na narrativa é a relação da instituição museal com a política, tanto que o vice-presidente e mais uma grande quantidade de políticos fazem parte do Conselho Diretor da instituição e tratar bem os políticos se torna sinônimo de verba para o museu. Não é uma relação distante da realidade, principalmente dos museus públicos, então nesse capítulo serão comentados seis trechos que versem sobre isso. Quatro desses trechos fazem referência ao vice-presidente, como por exemplo:

A repentina subida de um vice-presidente cuja paixão arrebatadora era a História Americana, encantou a direção do Smithsonian. Por “decreto-lei” do congresso, **o vice-presidente era o chefe do conselho-diretor** do Smithsonian. Até Bill Oxenhauer, outros vice-presidentes haviam ignorado essa posição honorária. **Oxenhauer se apressara em desempenhar um papel ativo para levar o Smithsonian Institution e sua miríade de museus e programas para uma época de ouro, de medíocre para o palco central** (TRUMAN, 1991, p.11/12) (Grifo meu)

É o interesse do vice-presidente pela história americana que torna os museus do Instituto Smithsonian, especialmente o Museu de História Americana, tão importantes. Por essa paixão, ele aceita ser chefe do Conselho Diretor e, por causa desse cargo, se torna ainda mais influente dentro do museu, como nos dois exemplos abaixo:

O senhor deveria sentir-se muito gratificado. Afinal de contas, **a exposição foi ideia sua** (TRUMAN, 1991, p.10) (Grifo meu)

Ele aprovaria a contratação de Alfred Throckly para substituir Roger Kennedy, mas não sem reservas (TRUMAN, 1991, p.12) (Grifo meu)

Estes trechos nos mostram o poder de decisão que o vice-presidente tem dentro da instituição. Ele teve a ideia da exposição Harsa-Cincinnati e não parou de insistir enquanto ela não saiu; ele tem poder de veto para a escolha de novos diretores e, talvez, de outros funcionários; e ele sempre sabe tudo o que está acontecendo dentro do museu:

- [...] **Grande coisa que estava acontecendo dentro do Smithsonian era do meu conhecimento por causa do vice-presidente Oxenhauer.** Quando ele me convocou para realizar uma investigação particular, o vice

presidente já havia montado algumas peças do quebra-cabeça (TRUMAN, 1991, p.211)

Além de saber o que acontecia, o vice-presidente tinha suas suspeitas quanto ao crime cometido e contratou um investigador por conta própria. É um homem completamente envolvido com a instituição. Entretanto, mesmo com todo o envolvimento do vice-presidente, o museu ainda precisa recorrer a projetos no congresso e com o apoio de outros políticos, como na cena abaixo:

- [...] O Smithsonian está em uma encruzilhada. Temos um vice-presidente que acredita nele, o que, posso agregar, representa uma mentalidade bem diferente do passado. **Neste exato momento, o Congresso tem um projeto de lei sobre fundos, que proporcionará uma boa quantidade de dinheiro para o Smithsonian. Isso significaria a entrega de mundos e fundos ao Smithsonian.**

[...]

- Quando se trata do orçamento, as artes nunca estiveram no topo da relação de prioridades. **Em geral, em especial nos tempos difíceis, somos obrigados a fazer lobby como animais acuados só para manter nossas conquistas, isso sem falar em aumentá-las.** Mas dessa vez temos um presidente que está do nosso lado, e temos um defensor no Congresso, que pode usar a força do vice-presidente no comitê (TRUMAN, 1991, p.134) (Grifo meu)

Esse trecho, além de citar o projeto que corre no congresso, fala de uma questão conhecida por muitos diretores e funcionários de museu: o *lobby* e o “puxa-saquismo” para conseguir verba ou, pelo menos, reconhecimento por parte dos políticos e dos governantes, que deveriam prover essas instituições.

4.4 Deslumbramento e desgosto: o narrador e as personagens opinam

Um estudo sobre a representação e o imaginário de museus não estaria completo se faltasse justamente o mais importante: a opinião das pessoas. Aqui, as pessoas são os personagens e o narrador, então esse capítulo trata sobre opiniões conscientes ou inconscientes, boas ou ruins, desses personagens sobre o museu e estão separados em três categorias: o museu como instituição, os espaços do museu e os funcionários de museu.

4.4.1 A instituição museu

Essa categoria reúne opiniões sobre o museu como instituição de memória, como algo maior e mais abrangente do que o prédio e suas ações. Aqui estão reunidos oito trechos versando as mais diversas ideias. São três os trechos, por exemplo, em que prevalecem a elegância e a cultura relacionadas a essa instituição:

Joline Oxenhauer desviou o olhar para o extenso andar principal **onde se havia reunido a alta hierarquia artística e social de Washington** (TRUMAN, 1991, p. 10) (Grifo meu)

(...) agachando-se e esfregando a mancha com **um guardanapo de coquetel que ostentava o brasão do Smithsonian** (TRUMAN, 1991, p.12) (Grifo meu)

Essas duas passagens acontecem durante a festa de abertura de exposição onde Tunney é assassinado. Joline, a esposa do vice-presidente, é quem faz a primeira observação, enquanto a segunda é feita pelo narrador quando o novo diretor do museu, Throckly derruba molho em seus mocassins. A terceira citação vem para completar a ideia dessas duas:

- Tudo bem, Mac. Onde você vai?
 - Ao museu. Quero ver a medalha de novo.
 Pearl sorriu.
 - **Se o caso demorar muito tempo, você vai acabar ficando culto, Mac. Quero dizer, além de seu estômago.**
 - **Eu já sou. Droga, até tenho um smoking** (TRUMAN, 1991, 79/80) (Grifo meu)

O assistente de Hanrahan brinca com o fato de o detetive estar visitando bastante o museu e que, caso continue assim, ele vai se tornar bastante culto. O detetive, que é quase um chef gourmet, devolve dizendo que tem até um smoking; ou seja, ele não pode ser uma figura tão estranha assim dentro de um museu se tem até um smoking! Essa passagem, ajudada pelas duas anteriores, apenas traz uma ideia bastante conhecida dos visitantes de museus: a de que quem frequenta esse tipo de lugar é rico e elegante ou extremamente culto.

A conhecida ideia de que museu não é entretenimento também está presente:

Hanrahan voltou-se para Rowland.
 - Eu gostaria de ver todo o museu de novo.
 - **Nunca esteve aqui antes, capitão?**

- **Nunca. Os museus sempre... bem, acho que só nunca tive tempo.**
 - **Eu tampouco, até que comecei a trabalhar aqui** – seu riso foi afetuoso
 (TRUMAN, 1991, p.25) (Grifo meu)

Essa citação traz duas ideias interessantes e que se completam: a ideia de que o museu não é a primeira opção quando o assunto é diversão. Essa ideia é uma realidade, pois o único lugar onde a ida a um museu figura como passeio é o currículo escolar. Hanrahan sempre encontrou coisas melhores para fazer com seu tempo, pois nunca tinha se interessado em entrar em um museu, mas preferiu não dizer isso tão alto. Já Rowland, o chefe da segurança, não tem vergonha de admitir que apenas conheceu o museu quando começou a trabalhar lá; provavelmente o museu não fizesse parte de sua realidade antes daquele emprego e isso é compreensível por também ser uma realidade.

Para Hanrahan e Rowland essa é uma realidade, mas para outras pessoas, como o vice-presidente, a ideia de que o museu não é uma entidade importante para a população em geral é inconcebível, como transparece o trecho abaixo:

- [...] mas o que estou dizendo é que estamos a um mês da comemoração nacional mais importante desse país, o quatro de julho. Pela primeira vez, **o Smithsonian estará no centro do palco, lugar onde merece estar**
 (TRUMAN, 1991, p.39) (Grifo meu)

Para o vice-presidente, os museus do Smithsonian são extremamente importantes para a população, para que aprendam sobre sua história, seu passado, então ter o Smithsonian como palco do quatro de julho é algo merecido, que há muito tempo deveria ter acontecido. Assim como com o vice-presidente, curiosamente, o museu parece exercer certo tipo de domínio sobre as pessoas:

Mas Hanrahan reconhecia, sentia uma crescente necessidade de passar mais tempo no Smithsonian, de absorver sua atmosfera, e sabia que tinha estado evitando isso, porque – talvez por quaisquer razões psicológicas que fossem – se sentia, de alguma forma, intimidado (TRUMAN, 1991, p.63)

O museu se torna quase como uma entidade dependendo do tempo em que se passa lá dentro. O tratamento que um visitante dá à instituição é diferente do tratamento que um funcionário dá, talvez pelo tempo em que passa lá dentro e pela quantidade de envolvimento que exista. Para o diretor do Instituto Smithsonian, Dr. Constain, a instituição é muito mais do que um conjunto de prédios com exposições, ela pode, na verdade, mudar o mundo:

Um monte de pessoas não percebe o quanto o Smithsonian está envolvido em arqueologia e antropologia pelo mundo inteiro. Não se passa um único dia sem que tenhamos uma equipe em lugares remotos, tentando descobrir respostas para nossa origem (TRUMAN, 1991, p.133)

Dr. Constain faz essa afirmação porque fala para Hanrahan sobre as equipes de arqueologia que estão trabalhando em uma escavação e que ele coordenava. Ele parece mais indignado quando faz essa afirmação porque o museu quase nunca recebe o reconhecimento que merece. É pensado como um local que apenas expõe quando na verdade, faz pesquisas.

4.4.2 Os espaços do museu

São seis os trechos que ilustram essas categorias e eles podem se dividir em duas subcategorias: desconfortável e deslumbrante. Sendo que, nesse caso, o desconfortável representaria uma menor porcentagem, contando apenas com duas citações explícitas, como abaixo:

Agradeceu ao motorista pela viagem segura e agradável, levantou a vista para **o prédio sobre o qual dissera um dia que tinha todo o charme arquitetônico de uma caixa de sapatos de pedra**, respirou fundo e caminhou para as portas principais, onde se encontravam dois guardas uniformizados e um agente do serviço secreto (TRUMAN, 1991, p.14) (Grifo meu)

- [...] Aliás, existem por aqui lugares onde você conheça, que alguém pudesse esconder-se? Quero dizer, se esconder de verdade.
- Como o sujeito que matou o homem hoje à noite?
- Isso mesmo, como ele.
- Senhor, **este labirinto aqui** tem mais lugares para se esconder do que possa imaginar (TRUMAN, 1991, p.26/27) (Grifo meu)

Ambas as citações mostram o desagrado com a arquitetura do lugar, embora a segunda apenas faça uma analogia. A primeira fala é de Lewis Tunney, o homem assassinado, ao entrar no prédio do Museu de História Americana para a festa de abertura da exposição Harsa-Cincinnati. Essa passagem mostra claramente que Tunney está desconfortável, fosse por lembrar que um dia tinha falado mal da arquitetura do lugar, fosse por ter a suspeita de que uma Medalha Falsa estava sendo exposta.

As citações que falam sobre deslumbramento e fascinação vem no mesmo teor, como a distração de Hanrahan diante de uma exposição e a expressão de Heather ao ver os prédios do Instituto Smithsonian:

- Você vem? – perguntou o guarda; o cão bocejou.
- Em um minuto – disse Hanrahan, atraído pelo esplendor da sala atrás do vidro... o resplandecente serviço de chá de prata de Mary Todd Lincoln brilhando em um tampo de mesa de mármore ao centro, papel de parede reproduzido a partir de um fragmento descoberto durante uma restauração na Casa Branca [...] uma miríade de outras lembranças da América de um outro tempo e espaço.
- Vamos andando – disse o guarda, cuja voz soou impaciente.
- É isso aí, está certo. Desculpe. **São coisas muito fascinantes** (TRUMAN, 1991, p.26) (Grifo meu)

O primeiro, o Prédio Ocidental. Segundo o que Heather tinha ouvido, suas coleções refletiam seus conceitos arquitetônicos. [...]

- **Deus... como é lindo!** – disse ela, em voz alta (TRUMAN, 1991, p.44/45) (Grifo meu)

As duas citações mostram personagens fascinados com o que estão vendo. Hanrahan tão impressionado com uma exposição que esquece pelo que está no museu e Heather chegando ao ponto de dizer em voz alta que o prédio é lindo. Num caminho ambíguo, no entanto, caminham duas outras citações:

Tunney sentiu um calafrio ao olhar para a enorme bandeira vermelha, branca e azul, que havia sido restaurada de modo tão esmerado pelos especialistas do museu (TRUMAN, 1991, p.17/18) (Grifo meu)

O gabinete de Saunders era, sem nenhuma surpresa, **uma sinfonia de antiguidades** (TRUMAN, 1991, p.81) (Grifo meu)

Um calafrio diante da bandeira americana e uma “sinfonia de antiguidades” não são exatamente expressões que podemos entender em um primeiro olhar. Porém, Tunney, como o bom historiador dedicado que era, não podia estar sentindo outro tipo de calafrio que aquele que expressasse que eles estava impressionado. A segunda citação fala sobre o gabinete de Saunders visto pelos olhos de Hanrahan, um detetive de polícia. Nesse caso, a “sinfonia de antiguidades” pode não ter uma conotação muito boa.

4.4.3 Os funcionários do museu

Essa categoria fala especialmente da percepção dos personagens e do narrador sobre os funcionários de museu. Foram selecionadas oito cenas e dessas oito, algumas falam diretamente sobre personagens, como as cenas abaixo que falam sobre o novo diretor do Museu de História Americana:

[...] O vice-presidente não poderia negar as credenciais profissionais e a estatura de Throckly. **Seu currículo incluía curadorias em importantes museus de San Francisco, Nova York e da Europa.** Ele havia sido publicado amplamente em jornais profissionais e era membro de conselhos consultivos espalhados pelo país. **E uma coisa que era de igual importância, era conhecido como um superlevantador de fundos** (TRUMAN, 1991, p.12) (Grifo meu)

Essa citação nos traz bastante informações sobre o novo diretor e algumas impressões do vice-presidente sobre ele, mas que ao mesmo tempo se tornam impressões sobre todos os funcionários. Para ser um bom diretor é preciso um bom currículo e a narração aponta uma coisa muito importante sobre o novo diretor: saber como levantar fundos, porque, apesar de tudo, o Smithsonian ainda é um museu público.

Outra passagem fala sobre um atributo importante ao funcionário de museu, independente de figurar na direção da instituição:

Heather colocou a xícara sobre uma mesa, levantou-se e dirigiu-se a uma parede, onde estavam penduradas inúmeras fotografias emolduradas. **Chloe posava em casa uma das fotos com uma pessoa de prestígio, um político ou um nome importante no mundo das artes** (TRUMAN, 1991, p. 34) (Grifo meu)

Além de um bom currículo, de saber levantar e lidar com fundos, o funcionário deve ter boas ligações. Aliás, quando o museu não seleciona seus funcionários através de concursos públicos, é muito provável que eles sejam contratados por indicações. Além desse quesito, existe uma observação sobre Throckly, que é facilmente estendida para outros funcionários:

Havia uma afetação no novo diretor, que embora não estranha aos profissionais de museu, era um pouco extremada demais para um vice-presidente, que uma vez tinha sido descrito como um lenhador com Ph.D (TRUMAN, 1991, p.12) (Grifo meu)

Alfred Throckly é claramente gay e isso incomoda o vice-presidente, embora as credenciais do novo diretor falem mais alto do que o preconceito do político. Não haveria nada muito interessante nessa citação, não fosse a extensão da frase que diz que a tal “afetação”, a homossexualidade, não é incomum aos funcionários dessa instituição. Em outro ponto da narrativa, Pearl, o assistente de Hanrahan, falando sobre Ford Saunders, não é tão discreto quanto o vice-presidente ao descrever essa característica:

- Mais alguma coisa com relação ao Saunders?
- Como, por exemplo?
- Instintos, Joe. Bons instintos. Quais os seus em relação à ele?
- **Que ele é bicha** e esperto e é provável que esteja assustado demais para mentir (TRUMAN, 1991, p.87)

Novamente a diferença de ambiente de trabalho e de educação resulta numa diferença de linguajar. “Bicha” não é um termo que o vice-presidente, como um político, usaria. Outras características que marcam esses funcionários são expressas nos trechos abaixo:

[...] **Tudo isso nos torna mais incorrigivelmente antiquados, talvez anacrônicos**, mas é assim que somos, e devo dizer que sentimos muito orgulho disso (TRUMAN, 1991, p105/106) (Grifo meu)

Funcionários de museu, especialmente de museus de história, podem ser encaixados nessa descrição. Quem diz essa frase é Chloe, a principal curadora do Museu de História Americana, ao falar de si própria e do marido, um colecionador e avaliador de peças raras. Ambos trabalham com história, com coleções de objetos antigos, pesquisam sociedades esquecidas e todo o tipo de acervo... É justo que se vejam dessa maneira, como seres sem época ao mesmo tempo em que são inclinados ao passo.

Essas duas características talvez sejam o que mais se espera quando falamos de um funcionário de museu. Talvez esse seja o imaginário desse tipo de profissão e o detetive Hanrahan, no decorrer de sua investigação, acabou por criar o seu próprio imaginário desse funcionário, um estereótipo que ele vê ruir ao encontrar Dr. Constain, o diretor do Instituto Smithsonian:

Após ter passado tanto tempo com a hierarquia do Smithsonian, Hanrahan desenvolvera para si próprio um arquétipo do museu. Constain não se ajustava a ele. **Alto e de ombros largos, ele mais se parecia com um ex-jogador de futebol de todas as universidades americanas do que com o chefe do importante império de museus do país e atração turística.** Usava um blazer cinza com dupla fileira de botões e calças cáqui folgadas, camisa azul claro com botões cobertos e **gravata azul escuro com minúsculos emblemas dourados, que, em um exame mais atento, via-se que era o emblema do Smithsonian** (TRUMAN, 1991, p.132) (Grifo meu)

É engraçado notar que, para Hanrahan, um jogador de futebol nunca poderia se tornar um funcionário de museu. É mais engraçado, entretanto, observar que, embora não se pareça nem um pouco com seus colegas, Constain parece questão de mostrar que, sim, ele é um funcionário do Instituto Smithsonian quando se veste com o emblema do local nas roupas.

E deixar que os outros saibam que a pessoa, um dia, trabalhou em um museu do porte de um dos museus do Smithsonian é uma garantia, como diz Constantin Kazakis nesse trecho:

Aceitar o emprego de curador-assistente tinha significado um salário menor, mas havia a questão do prestígio a ser considerada. Por seus cálculos, ele empregaria cinco anos na curadoria, depois retornaria ao design e à lapidação, com **as credenciais do Smithsonian aumentando seus rendimentos** (TRUMAN, 1991, p.56)

Existe uma grande vantagem em se trabalhar em um dos museus do Smithsonian, assim como em outros museus. Se ganha prestígio e todos que estão ali sabem disso. Por fim, a última citação é aquela que resume tudo o que foi dito acima, mas usa de um humor ácido para isso:

- Mac, é provável que não seja nada. **Todo esse pessoal de museu é gente esquisita** (TRUMAN, 1991, p.196)

São pessoas perdidas no tempo, que se preocupam mais em olhar para o passado do que para o presente, que se interessam com seriedade por coisas que a maioria da população apenas vê como entretenimento e tem todo um jeito peculiar de ser, que pode estar nas nossas roupas, na decoração das nossas casas ou na nossa orientação sexual.

Sim, acho que somos esquisitos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar essa pesquisa, eu tinha em mãos 140 trechos do livro “Assassinato no Museu Smithsonian” que citassem ou falassem sobre o museu. Essas citações se referiam à opiniões e impressões, fossem expressas pelos personagens ou pelo narrador da história. O mais interessante durante a análise desses trechos foi observar o que poderia haver ali além de uma simples expressão de opinião. Eu buscava um imaginário, buscava ideias desses personagens e do narrador sobre a instituição museal e eu encontrei alguns imaginários e algumas ideias interessantes. Apesar de a história não se escrever sozinha e precisar de uma autora para elaboração dessas ideias, não seria justo atribuir a ela toda e qualquer opinião expressa aqui, pois até mesmo um narrador é um personagem. Então, o imaginário que eu encontrei nesses trechos remete apenas às personagens e ao narrador.

Quando se começa uma pesquisa, se tem uma hipótese e eu tinha a minha. Eu acreditava que encontraria um museu completamente datado, com figuras estereotípicas como funcionários e uma abordagem clichê, mas eu não encontrei. O museu de história vivido por essas personagens não é um museu de história perdido no tempo, porém é um museu de história que vive para enaltecer uma forte identidade nacional. O Museu de História Americana onde acontece um crime brutal em pleno vernissage é um museu que comemora a pátria, mas que caminhou durante muito tempo antes de ser reconhecido como tal; e isso só acontece quando há uma relação política bastante forte envolvida. Esse é um museu público que, apesar do prestígio, precisa se aliar com políticos a fim da defesa de seus direitos.

Esse não é um museu distante da realidade, apesar de certas licenças poéticas. Ainda existe uma relação turbulenta com os doadores de acervo, ainda existem problemas com a segurança nas exposições, ainda existe uma escala de trabalho e ineficiências de alguns serviços, como a documentação. Esse museu, entretanto, se destaca por ter sua ronda de segurança feita com cachorros, por ter uma equipe de especialistas em restauração e por custear uma publicação mensal para os membros associados, coisa que muitos museus no mundo real não conseguem atingir. O museu de história que temos aqui é um lugar suntuoso e intimidador, capaz de causar agradáveis e desagradáveis sensações ao mesmo tempo. É um lugar onde é possível esquecer-se do que se estava fazendo ali por conta do fascínio ou se sentir sufocado por uma exposição.

Esse museu, mesmo que ficcional, não seria nada, no entanto, se não fosse pelas pessoas. No livro, os personagens que transitam pelo mundo dos museus são apresentados como sendo criaturas bastante peculiares e, assim como na realidade, são indispensáveis para o bom funcionamento dos mesmos. As pessoas que lideram esse museu de história ficcional vivem aquilo que fazem, tanto que acreditam serem tão atemporais quanto as coleções pertencentes ao acervo. Tais características parecem despertar nessas pessoas naturalmente, mas se, por ventura, alguma delas não as apresentar, ela se esforça para fingir tê-las. Na história contada em “Assassinato no Museu Smithsonian”, dá-se a entender que vale muito a pena trabalhar em um museu, porque isso acrescenta muito a um *curriculum*, assim como também se entende que pode ser muito comum que os funcionários dessas instituições sejam homossexuais. Além disso, o livro nos diz que essas pessoas são esquisitas e que pertencem a um mundo a parte, onde não se é tão fácil de penetrar se não se tiver a elegância e o nível de cultura necessários.

O imaginário sobre os museus, porém, não foi o único imaginário com o qual esse trabalho teve de lidar durante o tempo entre o problema, a pesquisa e o resultado. O complexo de museu do Instituto Smithsonian não me é conhecido, eu nunca visitei nenhum de seus museus e nunca pesquisei sobre eles na internet. A minha visita ao Museu de História Americana e, conseqüentemente, ao restante do Smithsonian, aconteceu durante a leitura do “Assassinato no Museu Smithsonian” e eu fui tomada pelas opiniões dos personagens e do narrador pesquisados. Tudo o que eu sei sobre esse museu ficcional, que reflete um museu do mundo real, foram esses personagens que me contaram. Eu caí sobre o Pêndulo de Foucault junto com Lewis Tunney, fiquei fascinada pela exposição “As Primeiras Damas” junto com o Capitão Hanrahan, admirei a arquitetura do prédio junto com Heather McBean e aprendi sobre a importância desse instituto junto com o vice-presidente Oxenhauer. Por mais interessante que seja esse aspecto, o trabalho apresentado aqui, no entanto, não trabalha com o imaginário do leitor, mas sim com o imaginário de personagens e de um narrador sobre o museu, tudo com o intuito de se traçar a representação dessa instituição na literatura policial e eu consegui chegar a um resultado. Não se pode generalizar essa representação, entretanto, pois aqui se trabalhou com apenas *um* museu em *um* livro. A relação entre a instituição museal e a literatura de ficção ainda é um campo praticamente inexplorado, de onde podem sair conclusões muito distintas e ricas em informações. Eu espero que esse trabalho

seja apenas um de muitos que virão preencher esse campo, pois, quem sabe o que é possível de encontrar se se continuar pesquisando?

REFERÊNCIAS

BIO TRUE STORY. **Margaret Truman**. Disponível em: <http://www.biography.com/people/margaret-truman-266346> Acesso em: 10 de Maio de 2013.

BOILEAU, P. **O Romance Policial**. São Paulo: Ática, 1991.

CARDOSO, R. Coleção e construção de identidades: museus brasileiros na encruzilhada. In: **História representada: o dilema dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CHAGAS, M. **A Imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS et.al. Museus e Público Jovem: percepções e receptividades. In: **Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** [Online]. Vol.3, N.1, Jan-Jun de 2010. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/94/120> Acesso em: 30 de Junho de 2013.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, A.C.G. **Estudos de Público: Percepções sobre Museu**. Porto Alegre: 10 de Outubro de 2010. [Apresentação para a disciplina de Estudos de Público da Universidade Federal do Rio Grande do Sul]

FILHO, O.B. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

GANCHO, C.V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GIRAUDY, D. BOUILHET, H. **O museu e a vida**. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

JAMES, P.D. **Baronesa do crime, P.D. James pensa em escrever mais um livro**. In: O Globo. 16 jul. 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/baronesa-do-crime-pd-james-pensa-em-escrever-mais-um-livro-5483485> Acesso em: 19 de Maio de 2013

JAMES, P.D. **Segredos do Romance Policial**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

LEITE, L.C.M. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.

MACY, J. **História da Literatura Mundial**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MAFFESOLI, M. O Imaginário é uma realidade. In: **Revista FAMECOS** [Online] n.15, Agosto de 2001. Disponível em:

200.144.189.42/ojs/index.php/Famecos/article/viewfile/285/217 Acesso em: 15 de Maio de 2013.

MONTALVÃO, C.S.A. Visualizando o passado: museu e história. In: **História representada: o dilema dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

SANTOS, P.B. **Teorias do Romance: relações entre ficção e história**. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

SILVA, J.M. da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006. 2ª Edição.

SUANO, M. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TRUMAN, M. **Assassinato no Museu Smithsonian**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.