

## 5 BREVE DESCRIÇÃO DO ROMANCE POLICIAL, O DESENVOLVIMENTO DESSE GÊNERO NO BRASIL E A REVISTA *DETETIVE*

### 5.1

#### Surgimento da narrativa policial

Em abril de 1841, diversos leitores americanos tomaram conhecimento do brutal assassinato de uma senhora e sua filha. Pessoas que passaram pela rua na suposta hora do crime relataram ter ouvido gritos apavorantes, e a polícia se declarou chocada com o estado de mutilação das vítimas. A mãe fora encontrada com a garganta cortada, quase decapitada, e os cabelos arrancados pela raiz. O corpo da filha havia sido colocado de cabeça para baixo, no interior da chaminé da casa. Mas o mais estranho nessa história toda era que, com base nas pistas recolhidas por um arguto detetive, o crime parecia ter sido cometido por um... orangotango que fugira do zoológico! Foi assim, com esse enredo insólito e envolvente que o mestre do terror Edgar Allan Poe apresentou ao público o conto “The murders in the rue Morgue”, a primeira narrativa policial moderna (Reimão, 7: 2005).

Apesar das muitas nuances e elementos novos que foram incorporados ao romance policial desde seu surgimento até hoje, algumas características essenciais permaneceram. Em geral, a trama envolve um assassinato misterioso; no entanto, quase nunca há interesse pela vítima. O foco recai sobre a figura do detetive, que consegue esclarecer o crime graças à sua coragem e inteligência. No caso de “The murders in the rue Morgue”, esse personagem se chama Auguste Dupin. Ele reaparece em outros dois contos de Poe — “The mystery of Marie Roget” (1842) e “The purloined letter” (1844) — para exibir seus dons analíticos e sua capacidade de desvendar os crimes que intrigam a polícia parisiense (Barsa, 2000: vol 12: 449).

Poe idealizou Dupin como uma máquina de pensar capaz de reconstruir fatos passados a partir de pistas esparsas e, desse modo, chegar aos criminosos (Reimão, 2005: 7). O autor optou por apenas esboçar a personalidade de Dupin, a

fim de realçar ainda mais a capacidade de raciocínio do personagem. Assim, consegue utilizar melhor o detetive como instrumento para a elucidação do mistério que move a trama (p. 7).

Um aspecto interessante dos três contos de Poe é a presença de um narrador anônimo, amigo do protagonista, que relata as aventuras de Dupin. Tal expediente faz com que toda narrativa se desenrole em forma de memória (Reimão, 2005: 8). Embora esse narrador nem mesmo informe seu nome — diz apenas ser um fiel amigo e companheiro de moradia de Dupin — é ele quem revela ao leitor um pouco sobre a vida do detetive. Trata-se de um jovem de família ilustre e falida, mas que ainda dispõe de uma pequena renda para sobreviver. Por esse motivo, vive de maneira espartana e seu único luxo são os livros. (Assumpção, 2005).

Utilizar um amigo do detetive como narrador foi um artifício adotado por dois talentosos seguidores de Poe: Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Responsável pela criação do famoso Sherlock Holmes, Conan Doyle nunca deixou o personagem sem a companhia do fiel dr. Watson. Agatha Christie, por sua vez, concebeu não apenas a figura do detetive Hercule Poirot como a de seu parceiro, o ingênuo capitão Hastings. A dupla Holmes/Watson foi apresentada ao público em 1887 com o lançamento de *A study in scarlet*, ao passo que a formada por Poirot/Hastings estreou sua primeira aventura, *The mysterious affair at Styles*, em 1920 (Reimão, 2005: 8).

Poe, Conan Doyle e Agatha Christie representam a trinca de ouro do chamado romance enigma, no qual o verdadeiro tema não é o crime, mas o esforço para solucionar a charada. Esses três autores conferem ao amigo do detetive não apenas a função de porta-voz das ações do protagonista mas, principalmente, a de um leitor-na-obra. Ou seja, toda a trama se desenrola pela ótica desse personagem coadjuvante. Se o leitor estivesse em sintonia com a mente aguçada do detetive, capaz de decifrar o mistério a partir de pistas esparsas deixadas pelo caminho, seria privado da revelação final e conseqüente reconstrução da trama — uma das marcas desse tipo de narrativa (Assumpção, 2005).

Talvez uma das principais diferenças do detetive de Poe com relação aos de Conan Doyle e de Agatha Christie seja o perfil mais bem delineado de Holmes e Poirot. Embora esses dois últimos também sejam verdadeiras máquinas dedutivas como Dupin, eles têm traços de personalidade bem marcados. Holmes é

excêntrico, arrogante, viciado em cocaína e morfina e violinista nas horas vagas, enquanto Poirot mostra-se vaidoso, preocupado com o vestuário e, sobretudo nas últimas histórias, bastante emotivo. Essas características tornam ambos mais humanos e, por conseguinte, os aproximam mais do leitor (Reimão, 2005: 8-9).

Embora Poe tenha criado a figura do detetive com capacidade analítica exacerbada, Conan Doyle consolidou a figura do investigador que consegue solucionar um caso sentado em sua poltrona, em meio a baforadas de cachimbo. Sherlock Holmes não precisava recorrer à força física (apesar de ser hábil no boxe e na esgrima), apenas à inteligência, combinada com métodos científicos. Muitos consideram Holmes o primeiro detetive científico, visto que ele utiliza o método dedutivo: a partir da observação, formula uma hipótese e depois a testa. Tal fato se explica pela biografia do seu criador. Conan Doyle era um médico frustrado que passou para a literatura todos seus conhecimentos técnicos, o que incluía processos científicos como coletas de provas e análises de pistas (Góes, 2005: 35-6).

Dupin e Holmes serviram de exemplo para vários outros detetives ficcionais posteriores. Durante o período entre guerras do século XX, começaram a surgir algumas regras básicas que passaram a fazer parte da estrutura dos romances policiais. O autor W. H. Wright, que sob o pseudônimo Van Dine criou o detetive *dandy* Philo Vance, chegou a sistematizar um conjunto de normas que aparecem em “Vinte regras para escrever histórias policiais”. Dentre as mais importantes, figuram as seguintes: (i) o romance precisa ter um detetive, um culpado e uma vítima; (ii) o detetive nunca é o culpado; leitor e detetive devem ter a mesma chance de descobrir o criminoso; (iii) a narrativa não contém intriga amorosa; o amor é menos importante que o crime; (iv) o detetive não deve usar meios que enganem o leitor ou que tenham sido usados pelo criminoso; (v) o mistério deve ser descoberto por meios realistas; (vi) o criminoso não pode ser um profissional; e (vii) análises psicológicas e soluções banais são descartadas (p. 35).

Obviamente, nem todos os autores seguiram essas regras, pois a criatividade sempre ultrapassa limites. Agatha Christie, por exemplo, uma das autoras mais traduzidas do mundo, abandonou o campo do verossímil e incorporou aspectos psicológicos em sua trama. O impagável e vaidoso Hercule Poirot analisa traços de personalidade capazes de revelar uma mente assassina (Góes, 2005: 36). No entanto, a segunda personagem de Christie, a simpática Miss Marple — uma

velhinha inglesa fofqueira de inteligência descomunal — desvenda os mais intricados mistérios baseando-se apenas em mexericos e lembranças de pessoas que conheceu em seus mais de setenta anos (Wikipedia).

### 5.1.1

#### Diferenças entre o policial enigma e o *noir*

Conforme dito anteriormente, Poe, Conan Doyle e Agatha Christie são representantes clássicos do policial enigma. No entanto, há um grande número de autores que podem ser perfilados numa outra vertente da literatura policial chamada *noir* ou policial americano. Trata-se de um desdobramento do policial enigma cujos fundadores e nomes mais expressivos são os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler (Reimão, 2005: 11).

Em linhas gerais, o *noir* se caracteriza pela erradicação do detetive cerebral e científico e do crime ocorrido em mansões, castelos ou locais refinados, como no romance enigma. Os autores dessa linha vão contra esse mundo de fantasia. Escrevem histórias que retratam a marginalidade de maneira mais realista, com seus guetos sujos, habitados por prostitutas, criminosos pés-de-chinelo, policiais decadentes, tipos ambíguos e outros personagens imorais. As tramas são complexas e predomina um ambiente sombrio e misterioso.

No *noir*, a narrativa transcorre no tempo presente, e não mais em forma de memória, como no policial enigma. Tal recurso permite ao leitor acompanhar os fatos e o desenrolar das investigações à medida que ocorrem (Reimão, 2005: 15). Não há adivinhações como nas narrativas de enigma; predomina um clima de suspense, pois nunca se sabe o que está para acontecer e o desfecho é imprevisível (Góes, 2005: 39). A resolução final do crime nem sempre é apresentada em grande estilo e tampouco confere uma explicação conclusiva e tranquilizadora. Ao que tudo indica, os autores dessa vertente não acreditam numa verdade final inquestionável, numa interpretação acima de qualquer suspeita, e deixam dúvidas e interrogações no ar (Reimão, 2005: 15).

Outra característica fundamental do *noir* diz respeito ao protagonista. Embora tanto Dupin quanto Holmes levem uma vida modesta dividindo um apartamento com um amigo por motivos financeiros (um narrador anônimo, no

primeiro caso, e o Dr. Watson, no segundo), estão longe de viver na extrema dureza dos detetives dos policiais americanos, como o Sam Spade de Dashiell Hammett e o Philip Marlowe de Raymond Chandler. Além disso, os investigadores do *noir* fazem uso de violência, sarcasmo, insolência e rudez para solucionar os crimes (Reimão, 2005: 12). Na verdade, os profissionais que consolidaram o gênero possuem características mais associadas a defeitos que qualidades, mas são justamente esses defeitos que os tornam mais atraentes aos olhos do público. Os investigadores circulam por ruelas escuras usando métodos semelhantes aos dos marginais, sempre com uma arma na mão, cigarro pendente nos lábios, uma frase cortante e irônica (Cometti, 2003).

O surgimento dessa nova linha de romance policial com um detetive “durão” e amoral se deve em grande parte à visão comercial de Joseph T. Shaw, o editor de um *pulp* ou *pulp fiction* (revista impressa em papel barato, feito de celulose) americano chamado *Black Mask*. Shaw percebeu que o público estava se cansando de almofadinhas pernósticos como Holmes, que resolviam enigmas a partir de um corpo encontrado na biblioteca, mas sem uma gota de sangue capaz de manchar o tapete ou os sapatos do herói. Estava na hora de mudar a ênfase das histórias de crime e mistério para os personagens e para os problemas que viviam. O editor então abriu espaço para autores mais realistas como Dashiell Hammett e outros que não encontravam espaço nas editoras da época (Galvão Ferraz, 1998: 5).

Hammett tentava passar para o papel um pouco de sua experiência como detetive (Góes, 2005: 38). Suas histórias deram origem à expressão *hard-boiled*, utilizada por críticos para definir os tipos rudes concebidos pelo escritor. Hammett criava personagens que gerassem identificação com o tipo médio americano. Seus detetives encontram-se à beira do fracasso. São amargos, corroídos pelo tempo e pelas desventuras da profissão, quase alcoólatras e, geralmente, violentos. No entanto, conservam um certo charme e sempre assumem o controle da situação, por mais adversa que seja. Esses investigadores têm uma obstinação romântica pela justiça e são quase incorruptíveis. Embora não disponham de formação erudita, apresentam um senso prático incrível, devido à experiência adquirida nas ruas (Cometti, 2003).

### 5.1.2

#### Uso de violência e outras particularidades do *noir*

Vale destacar que a violência no romance policial *noir* não é uma peculiaridade gratuita e sim um reflexo do clima da época em que surgiu: um pós-guerra em que o crime organizado crescia de modo acelerado nas grandes cidades americanas com os gângsteres. Afinal, era o período da lei seca e da grande depressão. Por todo lado havia gangues, quadrilhas e corrupção policial. Embora a violência tenha contribuído para a marginalização do gênero aos olhos da elite cultural daquele período, também foi um dos fatores responsáveis pelo seu sucesso entre as classes mais baixas. O começo do *noir* coincide com a alfabetização em massa nos Estados Unidos e a popularização da imprensa devido à expansão da tecnologia de impressão. Tal contexto também fez com que grande parte das histórias policiais fosse primeiramente publicada em revistas baratas como a já citada *Black Mask* e apenas posteriormente editadas em livros (Cometti, 2003).

Tanto nas histórias de Hammet como em Raymond Chandler e outros escritores da linha *noir*, a mulher adquire um perfil bem definido e estereotipado: é ou inocente e ingênua ou sagaz e maquiavélica, o que, neste último caso, resulta na figura da mulher fatal. Muitas personagens femininas fumam e usam a beleza e sensualidade para obter o que desejam. Em muitos casos, elas atuam como fio condutor das tramas. Em *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, e *O destino bate à sua porta*, de James M. Cain, por exemplo, dois clássicos do policial *noir*, as mulheres acarretam reviravoltas nas histórias e são apresentadas como o ponto fraco dos protagonistas (Ibid).

Tanto no romance policial enigma quanto no *noir*, os escritores se mostram extremamente precisos na descrição de lugares e situações. Não perdem tempo com devaneios ou indagações filosóficas, visto que o ritmo se revela tão importante quanto a trama em si. No entanto, cada autor confere aos seus personagens características singulares, como maneira de falar, cacoetes, vícios e fraquezas. No policial *noir*, o uso de gírias e linguagem coloquial é constante (ibid). A linguagem é objetiva e seca como um *dry martini*, como diz Ruy Castro na introdução de *O falcão maltês* (Góes, 2005: 37).

A estrutura na qual o romance policial nasceu e se desenvolveu logo atraiu os produtores de Hollywood, que viram nas histórias roteiros praticamente prontos. Profissionais do cinema perceberam que uma boa trama proporcionava boas cenas, e imediatamente escolheram atores capazes de encarnar à perfeição os tipos criados pelos escritores. Humphrey Bogart, por exemplo, brilhou na pele de Sam Spade na produção de 1930 de *The maltese falcon* (O falcão maltês), ao passo que o alemão Peter Lorre soube tirar proveito da sua aparência sinistra para interpretar vários papéis de vilões (Cometti, 2003).

Apesar do sucesso incontestável da literatura policial no mundo inteiro, muitos eruditos torcem o nariz para o gênero, que continua fora dos cânones literários. A origem modesta das histórias em revistas de papel barato, associada à desaprovação da elite intelectual — que considerava o romance policial uma subliteratura incapaz de levar o indivíduo à reflexão e destinada ao consumo rápido de pessoas “incultas” — contribuíram para reforçar uma postura preconceituosa (Cometti, 2003).

Diversos membros da academia alegam que se trata de uma literatura de entretenimento presa a regras e fórmulas pré-estabelecidas. Essa explicação poderia ter algum valor se fosse aplicada apenas a clássicos como Conan Doyle e Agatha Christie. No entanto, a busca de linguagens cada vez mais elaboradas, a inclusão de novos elementos — às vezes históricos, outras vezes políticos — e as tentativas bem-sucedidas de esboçar melhor os sentimentos dos personagens enfraquecem esse argumento (Góes, 2005: 33).

### 5.1.3

#### **Uma literatura redimida**

Após a criação de Sam Spade, surgiu uma galeria de novos detetives e linguagens que conferiram novo vigor aos clássicos. Na Europa, por exemplo, o belga Georges Simenon obteve enorme sucesso com seu comissário Maigret, um profissional da lei que solucionava os crimes com base na atmosfera social e na psicologia dos criminosos. Nas suas histórias, não há jogos, questões ou pistas que

conduzam a um raciocínio perfeito e a um inevitável culpado. O leitor se vê diante de um mundo real onde nem sempre a vítima é inocente (Varuker, 2006).

Segundo Marçal Aquino, a literatura policial pode ser vista como entretenimento na medida em que toda a literatura o é. Mas o que interessa é a qualidade do texto e sua capacidade de sedução. Como em todo gênero literário, podem-se produzir obras que se esgotam e obras que perduram; obras datadas e obras universais. Autores talentosos têm se aventurado no gênero, contribuindo para aumentar a legião de leitores ávidos por boas histórias (Góes, 2005: 33). Não se pode desconsiderar que os contos policiais são usados justamente para atrair adolescentes e até mesmo adultos pouco letrados para o prazer da leitura. De Dashiell Hammett ao atual James Ellroy — um inconfundível adepto do *noir* — muita coisa mudou, inclusive o mundo do crime e os detetives que circulam por esse meio. Mas os detetives continuarão a protagonizar histórias com mistérios, crimes, cadáveres, surpresas e reviravoltas para alegria de milhões de leitores.

## 5.2

### **Evolução e características do gênero policial no Brasil**

O Brasil não foi um mero espectador do desenvolvimento do romance policial. Ao contrário do que muitos pensam, as primeiras incursões de brasileiros no gênero datam da primeira metade do século XX, e não da década de 1990, com o surgimento do detetive Espinosa, o famoso personagem criado pelo escritor e filósofo-teórico da psicanálise Luiz Alfredo Garcia-Roza. Há um consenso entre pesquisadores de que o romance policial nacional se consolidou com as histórias de Garcia-Roza. No entanto, conforme afirma Sandra Reimão, houve registros anteriores, muitos dos quais de indiscutível qualidade. (Para um panorama mais completo da produção brasileira, há uma cronologia da literatura policial ficcional produzida no país, no anexo I do presente trabalho.)

Muitos creditam o pioneirismo do gênero no país ao advogado paulista Luiz Lopes Coelho, que nos anos cinquenta e sessenta publicou *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A idéia de matar Belina* (1968). Outros poucos ainda atribuem essa primazia a Jerônimo Monteiro, que assinava



seus textos como Ronnie Wells e criou na década de 1940 o detetive Dick Peter (Matta, 2004). No entanto, a primeira narrativa policial genuinamente brasileira foi *O mistério*, que resultou do esforço coletivo de quatro pessoas: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. A obra foi publicada em capítulos pelo jornal *A Folha* a partir de 20 de março de 1920 e editada em livro no mesmo ano. Cada autor escrevia um capítulo e o seguinte prosseguia daquele ponto sem nenhum planejamento prévio, nem possibilidade de revisão final. Tal aspecto conferiu a essa história um caráter lúdico, quase de irresponsabilidade e de brincadeira (Reimão 2005: 16).

Há várias características interessantes em *O mistério* que reforçam esse espírito jocoso. Para começar, o detetive protagonista, o major Mello Bandeira (“o Sherlock da cidade”), e a polícia como instituição são alvos de chacotas e ironias. Além disso, percebe-se também uma auto-ironia em relação à própria trama e à sua forma de narração. Num dos capítulos finais da obra, por exemplo, um dos autores debocha do excesso de personagens com o nome Rosa, fato que poderia fazer do crime de Botafogo um incidente do mercado das flores. Por fim, a obra contém uma série de citações e jogos intertextuais, sobretudo referentes a autores policiais. Trata-se de uma característica do gênero policial que é levada às últimas conseqüências em *O mistério*. Os autores começam a se citar mutuamente e, ao final, um deles, Viriato Corrêa, se torna personagem, já que aparece no texto como advogado de defesa de um dos personagens (Reimão, 2005: 16-7).

Apesar de o major Mello Bandeira, o protagonista de *O mistério*, apresentar traços inesperados como uma atitude de carinho para com uma das suspeitas, os detetives do policial enigma brasileiro também são, em sua maioria, máquinas dedutivas como seus colegas estrangeiros. Outras duas exceções à figura do detetive cerebral foram os personagens Tônico Arzão, de *Quem matou Pacífico* (1962), de Maria Alice Barroso, e o cabo Turíbeo, protagonista de *O mistério do fiscal dos canos* (1982) e *Assassinato do casal de velhos* (1985) de Glauco Rodrigues Corrêa. Arzão é um “capião” que em vez de usar o raciocínio puro e simples, mescla intuição e misticismo à razão, ao passo que Turíbeo constitui um anti-herói cujo único prazer e maior desafio são as palavras cruzadas e os jogos de enigmas. Os três protagonistas — Mello Bandeira, Arzão e Turíbeo — possuem características pessoais que influem em seus desempenhos como investigadores,

em Mello Bandeira de forma negativa, mas nos outros dois de forma positiva, auxiliando-os a desvendar enigmas (p. 22-3).

O primeiro romance policial brasileiro reconhecido como *noir* — *Parada proibida* — de Carlos de Souza, foi publicado em 1972, mas escrito em 1967. Tudo nessa obra obedece às regras do gênero: o narrador é o próprio protagonista (investigador Falcão), a narrativa acompanha o desenrolar dos acontecimentos, o detetive gera outros crimes, a trama se passa no submundo do crime, há descrições de atos violentos e diálogos rápidos e cortantes. Outras narrativas policiais nacionais também seguem os modelos de Dashiell Hammett e Raymond Chandler e podem ser considerados exemplos de *noir*, tais como *Malditos paulistas* (1980), de Marcos Rey, e *A região submersa* (1978), de Tabajara Ruas, e a paródia do policial *noir* *Ed Mort e outras histórias* (1979), de Luís Fernando Veríssimo (p. 28).

### 5.2.1

#### Temas recorrentes na literatura policial brasileira

Apesar da variedade de títulos lançados desde a primeira narrativa policial brasileira até hoje, algumas questões parecem estar sempre presentes em quase todos os textos. Para começar, há uma crítica constante à polícia. Embora a maioria dos protagonistas integre a força policial, esses heróis são apresentados como raros exemplos de integridade e incorruptibilidade dentro da corporação. Outro tema recorrente é a do crime moralmente justificável, conforme se vê nos contos “Um candelabro apaga uma vida” e “Não pôde o mais fez o menos”, ambos de Luiz Lopes Coelho. Nos dois textos aparece o dr. Leite, o protagonista de 23 dos 33 contos do autor. O dr. Leite é um bacharel que trabalha na delegacia de homicídios de São Paulo, embora nem sempre concorde com o desfecho dado pelo sistema judiciário aos crimes investigados. Em “Um candelabro apaga uma vida”, por exemplo, uma esposa mata o marido que a maltratava, fato provavelmente presenciado pelo pai da assassina. No entanto, o delegado não insiste na denúncia por achar o crime “compreensível” e por confiar mais na sua opinião do que no veredicto de um júri (Reimão, 2005: 37-8).

Junto à temática do crime moralmente justificável figura também a dos crimes impunes devido ao interesse de alguns para que as coisas permaneçam assim. Foi o tema que Miguel Jorge explorou em *Veias e vinhos*, obra na qual dois inocentes tentam escapar do papel de bode expiatório que os verdadeiros culpados (agentes da polícia) tentam lhes impingir (p. 38-9). O livro de Miguel Jorge derruba a tese defendida por alguns intelectuais segundo a qual o romance policial não tem viabilidade num lugar como o Brasil, onde o sistema é corrupto, o judiciário, moroso, as leis, ineficazes e a polícia, rudimentar e truculenta. Segundo Luis Eduardo Matta, esse contexto constitui uma fonte de inspiração riquíssima para a produção de tramas:

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

Para Sandra Reimão, o tema do crime impune reflete a descrença dos brasileiros com respeito à eficácia do sistema judiciário-penitenciário do país. Daí a razão para haver um bom número de narrativas policiais em que os personagens decidem fazer justiça com as próprias mãos. Observa-se tal desfecho em vários contos de Luiz Lopes Coelho como “A magnólia perdida” (no qual uma mulher que descobre estar sendo envenenada pelo marido decide se vingar em vez de denunciá-lo à polícia) e em “Simte, o irmão de Têmis” (no qual o criminoso age como um justiceiro). De acordo com Reimão, os temas abordados nas obras policiais brasileiras acabam por gerar diferenças com relação aos modelos estrangeiros:

A crítica à polícia enquanto instituição e a denúncia de falhas no sistema judiciário, constantes em nossa literatura policial enigma, fazem também com que boa parte das narrativas policiais brasileiras se situe de maneira diversa dos clássicos do gênero que são narrativas “delimitadoras de culpabilidade”, já que essa literatura nacional “espalha” e aponta toda uma tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime (Reimão, 2005: 40).

Também se percebe nas narrativas policiais brasileiras o tema da culpabilidade e a necessidade de se refletir sobre ela, conforme se vê em *A faca de dois gumes* (livro composto de três novelas — “O bom ladrão”, “Martini seco” e a

que dá título ao volume), de Fernando Sabino, e em *A grande arte*, de Rubem Fonseca. O livro de Sabino deixa o leitor profundamente incomodado ao terminar a obra, visto que as três novelas deixam a questão da culpa em aberto e ampliada, como se fosse algo que escapasse ao controle humano. Em *A grande arte*, Rubem Fonseca aborda a culpa e a dificuldade de se apontarem culpados. Apesar de o autor ser rotulado de escritor de ficção policial apenas no caso dos romances *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca apresenta um estilo bem próximo das técnicas narrativas do romance policial. Além disso, sua produção contribuiu para revitalizar o gênero no país e se tornou referência para escritores posteriores (Reimão, 2005: 43).

### 5.2.2

#### Consolidação do gênero no país

A partir da década de 1990, a produção de narrativas policiais nacionais adquiriu ares de movimento sério e consistente, em grande parte devido às obras produzidas por Luiz Alfredo Garcia-Roza, “sem dúvida o nome de maior destaque na atual literatura policial brasileira” (Reimão, 2005: 27). Autor de seis títulos para a Série Policial, da editora Companhia das Letras, Garcia-Roza teve seus livros traduzidos para sete idiomas, entre eles inglês, francês, russo e até grego (Góes, revista *EntreLivros*, outubro de 2005: 31). O escritor criou o delegado Espinosa, um detetive solitário cujos principais vícios/*hobbies* são colecionar livros e andar pelos bairros antigos do Rio de Janeiro (Reimão, 2005: 24).

De acordo com Reimão, os procedimentos do personagem ao tentar esclarecer um determinado crime lembram as formas de atuação dos detetives do policial enigma, visto que Espinosa sempre utiliza métodos racionais de investigação. Além disso, apesar de um pouco cínico, o detetive se revela bastante gentil e quase nunca recorre à violência. No entanto, apesar de ser um profissional inteligente, não se enquadra na categoria de gênio nem de máquina dedutiva. Outra característica interessante é que, embora Espinosa se aproxime do modelo de protagonista no policial clássico, a estrutura narrativa dessas histórias mistura aspectos da vertente policial tradicional (enigma) e do *noir*, o que só enriquece o texto.

Além de Garcia-Roza, uma leva de autores talentosos contribuiu para aprimorar a literatura policial brasileira, dentre os quais merecem destaque Marcos Rey, Dalton Trevisan, José Louzeiro, Marçal Aquino, Joaquim Nogueira, Flávio Moreira da Costa (autor também da antologia *Crime feito em casa*, de contos policiais brasileiros), Vera Carvalho e Tony Belloto, para mencionar apenas alguns (Góes, 2005: 31). Várias editoras de porte, como a Companhia das Letras, Record e Nova Fronteira, produzem coleções específicas voltadas para textos desse gênero literário (Reimão, 2007: 44). Por sinal, organizar coleções e coletâneas é uma tendência que vem de longe.

Grande parte das editoras procura manter em seu catálogo séries ou coleções de ficção policial. A primeira a fazer sucesso no país, e que ainda é lembrada como pioneira na publicação de autores policiais, foi a coleção Amarela, da antiga Globo, de Porto Alegre. Entre as décadas de 1930 e 1950, essa empresa lançou cerca de 150 títulos, incluindo os principais nomes da ficção policial, como Georges Simenon, Sax Rohmer (e o seu Fu Manchu), Rex Stout e Van Dine, entre outros (Góes, 2005: 31).

Hoje em dia, referir-se à narrativa de um autor nacional como literatura de massa porque se enquadra na categoria de romance policial não é visto mais como algo pejorativo pelos agentes literários e produtores de livro. Muito pelo contrário; é um aspecto a ser realçado, pois atrai mais compradores (Reimão, 2007, 47). Embora não haja estatísticas no Brasil sobre o total de livros do gênero vendidos, a Companhia das Letras, que edita a Série Policial, proporciona uma pista sobre a magnitude das vendas. Detentora de 97 títulos policiais, a editora estima a venda em torno de 150 mil livros da coleção por mês (Góes, 2005: 30). Uma prova cabal de que investir na literatura policial compensa.

### 5.3

#### **A introdução da literatura policial via tradução**

Dizer que o gênero policial foi introduzido no Brasil via tradução não constitui exagero nem tentativa de supervalorizar a atividade tradutória. Mas para sustentar essa afirmação, torna-se necessário conhecer um pouco do contexto

social das décadas de 1930 a 1950, época de *boom* editorial em terras brasileiras. Ao longo desses anos, o país passou por um grande processo de industrialização e urbanização; o mercado de trabalho se expandiu e gerou um aumento no poder de consumo da população. Além disso, o governo adotou políticas para melhorar a qualidade da educação e reduzir o analfabetismo. Todos esses fatores contribuíram para elevar o número de leitores em potencial de livros e revistas (Rivera, apud Pagano, 2001: 174). De acordo com Wilson Martins, de 1940 a 1950, “o volume de traduções dava consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, assegurava a consolidação da indústria editorial” (Paes, 1990a: 29).

O número de obras traduzidas entre as décadas de 1930 e 1950 aumentou de forma considerável e contribuiu para a consolidação do mercado editorial e a formação de um público leitor (Miceli, apud Pagano, 2001: 175), o que abriu caminho para novos autores nacionais (Hallewell 1985: Martins 1979, apud Pagano, 2001: 175). Um dos sinais mais evidentes da expansão do mercado editorial no país nesse período foi o surgimento de editoras importantes, como a Globo, de Porto Alegre, a Companhia Editora Nacional, a Martins e a José Olympio (Pagano, 2001: 175).

A precária legislação referente a direitos autorais também contribuiu para o crescimento da atividade tradutória e editorial no país. Dois diretores editoriais da Editora Globo na época, Henrique Bertaso e o escritor Érico Veríssimo, chegaram a admitir que infringiam direitos autorais e não foram punidos por causa disso. Essa flexibilidade na legislação, aliada à preferência das editoras por traduções pouco dispendiosas, fez com que surgissem várias edições traduzidas de um mesmo volume. Assim, o mercado oferecia uma variedade de preços, encadernações e traduções de uma mesma obra (Pagano, 2001: 177).

A estratégia básica para fisgar leitores para as obras traduzidas consistia em organizar bibliotecas ou coleções, organizadas por editores, escritores e tradutores, que supostamente encerrariam conhecimentos necessários para o desenvolvimento intelectual de alguém. Assim surgiu, por exemplo, a coleção “Biblioteca dos séculos”, da editora Globo, que continha obras de Platão, Nietzsche, Shakespeare, Poe e Dickens. Os projetos editoriais, porém, não incluíam apenas livros didáticos e tratados de filosofia, mas literatura de entretenimento, sobretudo ficção. As coleções de romances para adultos, com

obras clássicas e contemporâneas, tiveram ótima aceitação. Romances de aventura e policiais eram os gêneros mais apreciados. Tratava-se de uma tendência internacional; pois o romance policial era *best-seller* no mundo todo, especialmente nos Estados Unidos, país que produziu grande número de autores do gênero, como James Cain, Raymond Chandler, traduzidos para o português (Pagano, 2001: 179-187).

Dentre as coleções mais famosas da literatura de entretenimento das décadas de 1930 e 1940 figuravam as Amarela e Máscara Negra, de romances policiais; a Coleção das Moças, de romances sentimentais; e as coleções Terramar e Paratodos, de romances de aventuras. Compostas exclusivamente de obras traduzidas, principalmente do inglês e do francês, essas coleções assinalaram os primórdios da invasão do *best-seller* estrangeiro, facilitada e estimulada pela ausência de similares nacionais (Paes, 1990b: 33-4). Segundo Paes, o escritor Medeiros e Albuquerque até tentou criar uma ficção policial brasileira; porém, a semente plantada por ele não vingou, apesar do esforço de continuadores como Jerônimo Monteiro e, principalmente, Luiz Lopes Coelho.

Grande parte das traduções das histórias policiais, bem como de aventuras e romances açucarados, era impressa em jornais e folhetins, visto que o público consumidor não era formado apenas pela elite, mas por pessoas comuns e de poucos recursos. As revistas com essas narrativas eram conhecidas no exterior como *pulps* ou *pulp fiction*, devido ao fato de serem impressas em papel barato, feito de celulose. Algumas *pulps* nacionais marcaram época (Galvão Ferraz, 1998: 4).

### 5.3.1

#### **A Detetive e outros *pulps* nacionais**

O público brasileiro começou a descobrir os fascículos e folhetins policiais já na década de 1920, com as aventuras de Raffles, o ladrão de casaca, uma criação de E.W. Hornung, e do detetive Nick Carter, produto da imaginação de John Coryel. No início da década de 1930, as editoras apostaram nas suas primeiras coleções policiais, que foram um sucesso imediato. Surgiram

publicações de Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie, Dashiell Hammet e Georges Simenon. A história policial se tornou um negócio editorial rentável no Brasil, com difusão de livros e revistas. A década de 1950 caracterizou-se como a época de ouro dos *pulps* tupiniquins e coincidiu com o desgaste desse gênero nos Estados Unidos (Galvão Ferraz, 1998: 5-6).

Dentre os títulos nacionais mais famosos destacavam-se *Lupin, X-9, Meia-Noite, Emoção, Mistério Magazine* e *Detetive*, a principal *pulp* brasileira. A revista foi para as bancas pela primeira vez em agosto de 1936 a 1.200 réis por cópia. Batizada inicialmente de *Detective*, era publicada no primeiro e no terceiro sábado de cada mês pela Editorial Novidades Limitada e apresentada como “a revista das emoções”. Como seria de se esperar, seguia o padrão dos *pulps* americanos: papel jornal barato, capa em quadricromia, duas colunas de texto por página e ilustrações em preto e branco, provavelmente utilizadas sem licença dos similares estrangeiros. Além dos policiais, continha contos de aventuras, de ficção científica, de guerra e do Velho Oeste de autores como George Harmon Coxe, Ray Cummings, Luke Short e Edmond Hamilton (p. 6).

A partir de 1940, o formato da revista diminuiu, talvez por causa das restrições da guerra. A publicação ficou a cargo da Editorial Fluminense, que passou a publicar as aventuras de Nick Carter. King Shelter, ou melhor, Patrícia Galvão (Pagu), juntou-se às páginas da *Detetive* em 15 de junho de 1944, quando esta já pertencia aos Diários Associados, da Empresa Gráfica O Cruzeiro, custava Cr\$ 1,50 e era editada por ninguém menos do que Nelson Rodrigues. Editor experiente, ele incluiu romances clássicos em capítulos como *Drácula*, de Bram Stoker, e *O fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux, além de histórias de Jack London, Walter Scott e da elite das histórias policiais como Agatha Christie, Georges Simenon, Dashiell Hammet. Nas chamadas, percebe-se o estilo impactante e inconfundível de Nelson: “Seu nome é uma lenda de terror e sangue. Cada página de *Drácula* é uma sensação viva” (p.7).

A profusão de estrelas internacionais que integrava as páginas da *Detetive* não intimidou Patrícia Galvão que, na pele do suposto autor traduzido King Shelter, estreou nas páginas finais do número 196, com “A esmeralda azul do gato do Tibet”. O conto era anunciado como um especial para a revista e descrito como uma história inesquecível, que fisgava o leitor do início ao fim. A ilustração da página de abertura era um ladrão de casaca, com máscara e cartola, reutilizada em



outras ocasiões. Depois dessa história, seguiram-se outras, e a boa resposta do público fez com que King Shelter se tornasse uma das atrações da *Detetive*. Seus contos passaram a ser publicados nas primeiras páginas da *Detetive*, antes mesmo de Agatha Christie. A produção durou até dezembro, com a publicação de “Ali Babá na Inglaterra”, porque a autora deixou o Rio de Janeiro para morar em São Paulo. No entanto, Pagu abandonou uma legião de fãs que haviam se acostumado à presença de King Shelter na revista (p.7-9).

Ao fazer circular seus contos policiais como traduções de King Shelter, Pagu tornou-se a primeira escritora brasileira no gênero policial a publicar histórias regularmente. Consciente de sua tarefa, ela seguiu as principais regras do gênero policial, a fim de convencer os leitores de que se tratava de uma obra estrangeira traduzida, conforme veremos no próximo capítulo.