

---

## LITERATURA POLICIAL BRASILEIRA: DIFICULDADES E ESPECIFICIDADES<sup>1</sup>

Brazilian crime fiction: difficulties and particularities

Sandra Reimão<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este estudo visa a identificar e analisar algumas características prevalentes na literatura policial brasileira. Para tanto, percorre algumas dessas narrativas destacando especificidades dos protagonistas e dos crimes narrados. Como observação geral, percebe-se a exacerbação dos traços cômicos como um mecanismo para assinalar e sublinhar diferenças destas narrativas brasileiras em relação a modelos europeus e norte-americanos do gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura policial; ficção policial; Brasil.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to identify and analyse common features of Brazilian crime fiction. It will look at several of the sekinds of narratives and will draw attention to certain particularities of the protagonists and the crimes described. In general, one can conclude that the retends to be a greater number of comedic elements in the Brazilian genre when compared to European and North-American models.

**KEYWORDS:** crime literature; crime fiction; Brazil.

### OBSERVAÇÕES INICIAIS

Roger Bastide, em três de dezembro de 1943, no jornal *Diário de S. Paulo*, escreveu uma observação sobre a literatura policial brasileira que, posteriormente, se revelou um prognóstico verdadeiro: esse tipo de romance deveria se diferenciar dos estrangeiros e poderia até mesmo incluir a “caricatura desses romances”. Citando:

---

1 Este artigo, em grande parte, retoma, com modificações, trechos do livro Reimão, S. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

2 Sandra Reimão é Professora Livre-docente da Universidade de São Paulo (USP) na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes (PPGCOM-ECA) e pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq (1D). Publicou, entre outros, o livro *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2011.

Na Europa e na América do Norte há um público para os romances policiais e, ao lado dele, para satisfazê-lo, escritores especializados em romance policial.

No Brasil também existe um público para esse gênero, mas os romances oferecidos à sua curiosidade são traduções de autores estrangeiros. Não há um Simenon nem um Conan Doyle brasileiro. [...] há a possibilidade de um romance brasileiro. Que devesse, no entanto, está visto, tomar formas diferentes dos romances europeus ou norte-americanos. Poderia mesmo incluir um elemento de caricatura destes romances. (BASTIDE apud AMARAL (org.), 2010, p. 295-296)

Esse artigo percorre algumas narrativas policiais brasileiras em busca de características específicas tanto dos protagonistas, quanto dos crimes narrados.

Inicialmente, façamos uma breve observação sobre a discussão da possibilidade da existência de narrativas policiais no Brasil.

Dois argumentos costumam ser utilizados para explicar as dificuldades do nascimento e da expansão da literatura policial no Brasil: a precariedade da vida cotidiana e a violência policial.

Essas duas observações são pertinentes, porém é preciso notar, por outro lado, que também foi pertinente o caminho trilhado por alguns escritores brasileiros: incorporar as precariedades do cotidiano de um país em desenvolvimento à narrativa policial e com isso conferir-lhe especificidade. Tal característica pode ser observada já em *O mistério*, publicada em 1920, considerada a primeira narrativa brasileira franca e explicitamente policial (MEDEIROS; ALBUQUERQUE, 1979, p. 205).

A partir dessa primeira incursão no gênero, de maneira paulatina e gradualmente crescente, vão sendo editados mais textos do gênero de autores brasileiros. Essa produção acelera a partir da década de 1990.

Como característica geral, cremos poder dizer que há, na literatura policial brasileira, uma exacerbação e ampliação do cômico, e que os recursos cômicos aumentados se tornam veículos para sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais, bem como para assinalar que, em solos brasileiros, essas regras precisam ser alteradas.

A partir de 1990, há enorme crescimento de títulos de literatura policial de autores brasileiros, isto dá-se correlatamente a dois outros processos de expansão: o crescimento do número de exemplares de livros publicados por ano no Brasil e a ampliação da aceitação da produção brasileira de literatura de entretenimento.

Em 1988, o crítico literário José Paulo Paes, em um trabalho intitulado “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)” (PAES, 1990), já assinalava a lacuna no mercado brasileiro em termos de autores que pudessem ser enfocados como produzindo literatura de massa e salientava esta lacuna como algo prejudicial, pois dava lugar ao *best-seller* traduzido. José Paulo Paes observa também que, até os anos 1960, o fato de o mercado de livros no Brasil ser pequeno e pouquíssimos autores viverem de literatura fez com que praticamente não existisse literatura de entretenimento no Brasil, uma vez que cada autor queria escrever a sua obra-prima e não se preocupava com o mercado.

A crescente presença do autor nacional entre os preferidos do público leitor é marcante no setor esoterismo/autoajuda/espiritualidade, mas pode ser verificada também em outros segmentos da produção literária ficcional, com destaque para a literatura policial, em especial, o policial *noir* que conhece um *boom* entre nós a partir de meados dos anos 1970 – ou seja, durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).

Ao transpor o gênero policial para o Brasil, muitos de nossos escritores acentuam seu viés cômico e utilizam esse traço reforçado para salientar facetas da inadequação entre regras do gênero e a realidade brasileira.

Citemos um trecho nesse sentido: em *O mistério do fiscal*, a precariedade de um relógio de bar de uma cidadezinha brasileira dá ocasião para o texto se autorreferir e contrapor-se, em defasagem irônica, aos clássicos do gênero:

Aqui, talvez, melhor seria ter começado o capítulo com ‘eram exatamente tantas horas e tantos minutos, quando o delegado entrou no Café e Bar Central, (...) com vistas a dar maior precisão aos fatos e permitir que o leitor siga, cronologicamente, o desvendar das ações, usando-se, assim, de certa técnica narrativa já empregada, com êxito, por notáveis mestre do romance policial. Entretanto não me parece de bom tom repetir – pelo menos insistentemente – as mesmas técnicas, e, além disso, o velho relógio de parede do Café e Bar Central, que há muito já não batia as horas, apenas marcando-as pachorentamente no seu mostrador de apagados números romanos, achava-se também com falta de um dos ponteiros – o menor, para ser exato – de tal modo que o observador infalivelmente diria ser a metade de qualquer hora, pois o ponteiro restante não mais se movia, apontando

inexoravelmente para baixo, em linha reta. (CORRÊA, 1982, p. 26)

DETETIVES TROPICAIS – MELLO BANDEIRA, TONICO ARZÃO, TURÍBEO, RAUL, ED MORT E ESPINOSA

*O mistério* foi escrito, alternadamente, em capítulos, por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, e Viriato Corrêa e é considerada como a primeira incursão brasileira no gênero policial. Este texto foi publicado inicialmente, em 1920, no jornal *A Folha*, em forma de folhetim e, a seguir, foi lançado em livro pela Companhia Editora Nacional.

Em *O mistério*, o Major Mello Bandeira é um detetive policial encarregado de investigar um caso de assassinato. Mello Bandeira já aparece, desde o início, como uma figura relacionada à literatura policial europeia: é descrito como o ‘Sherlock da cidade’. Esta característica será, nesta personagem, motivo de situações cômicas, por exemplo, quando Mello Bandeira põe cães rastreadores a procurar o criminoso, eles acabam se voltando contra o próprio investigador, que esquecera em seus bolsos as luvas e os sapatos do assassino.

Mello Bandeira procura ser, como Holmes, uma máquina de raciocinar. Mas, ao final, vamos surpreendê-lo em uma atitude carinhosa para com uma das moças detidas para investigação. Em *O mistério*, a metalinguagem é levada às últimas instâncias. Os autores começam a se citar mutuamente e, finalmente, um dos autores, Viriato Corrêa, torna-se personagem, já que aparece no texto como advogado de defesa da personagem Pedro Albergaria.

Se na literatura policial enigma clássica os jogos intertextuais têm por função básica marcar a identidade de um texto no interior do gênero, em *O mistério*, temos por exagero a ironização do próprio uso destes jogos.

Tonico Arzão, protagonista de *Quem matou Pacífico?*, de Maria Alice Barroso, também é um detetive tropical que não consegue ser uma fria máquina raciocinante – e não o consegue porque além de sentimental, é místico e supersticioso. Tonico Arzão é um detetive que apresenta características pessoais opostas às dos protagonistas da literatura policial enigma clássica: ao invés de sofisticado e elegante, é desdentado e “capiou”. Assim, ao invés de ser pura máquina pensante, mescla razão, intuição e misticismo.

Um caso de certa forma semelhante ao de Tonico Arzão é o do cabo Turíbeo, protagonista de *O mistério do fiscal dos canos e Assassinato do casal de velhos*, de Glauco Rodrigues Corrêa.

Por seu turno, Raul, protagonista de *Malditos Paulistas*, de Marcos Rey, é o protótipo do pequeno malandro, cuja habilidade maior é o “jogo de cintura”. Raul é aquele malandro que, mesmo na contravenção, só quer o que não seja perigoso. Em suma, atividades que não requerem o uso da violência e sim daquilo que Raul sabe que tem: “cabeça, picardia, manha e cancha”.

Luis Fernando Veríssimo, por sua vez, criou um detetive, chistoso até no nome: Ed Mort. Seu livro *Ed Mort e outras histórias*, publicado em 1979, sob a forma de paródia do policial *noir*, deu origem a álbuns de história em quadrinhos e a um filme de longa metragem. A obra se estrutura em seis contos, em que a situação ficcional é sempre a mesma: Ed está desocupado e sem dinheiro em seu escritório, chega uma mulher e pede que ele localize seu marido. Ele o faz e, por algum motivo, a cliente não o paga. No conto seguinte, vamos encontrá-lo novamente desocupado e sem dinheiro.

O exagero é o principal recurso cômico de Veríssimo nesses contos. Parodiando os protagonistas das narrativas *noir* que são, normalmente, rudes e sem recursos financeiros, Ed Mort exacerba essas características: “respondi, arranjando as sobrelanceiras na posição Cínico Sim Mas Você Pode Me Recuperar” (VERISSIMO, 1979, p. 112), “Meus móveis eram escandinavos. Caixotes de bacalhau norueguês” (VERISSIMO, 1979, p. 143). Até a caneta que Ed utilizava era alugada, entre outras características. A exacerbação dos clichês do gênero nos contos de Veríssimo, cujo protagonista é Ed Mort, tem por função rebater e espelhar a própria série literária, por meio da brincadeira cômica com o gênero.

Espinosa é o nome do detetive protagonista dos romances policiais de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que exerce a função de delegado: *O silêncio da chuva, Achados e perdidos, Vento Sudoeste, Uma janela em Copacabana, Perseguido, Na multidão, Céu de Origami e Um lugar perigoso*.

Esse delegado possui dois grandes vícios – *hobbies*: colecionar livros e andar pelo Rio de Janeiro antigo. É claro que estes dois “vícios” são o cenário de muitas histórias em que o delegado se envolve e dão ocasião para muitas de suas deduções e achados. A especificidade da personagem Espinosa consiste no fato de que, apesar de ser um detetive dedutivo-racional, ele não pode ser classificado como um gênio ou uma infalível máquina raciocinante. Trata-se apenas de um sujeito de habilidades medianas esforçando-se para acertar no seu trabalho.

Em uma entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, publicada em seis de dezembro de 2003 Garcia-Roza explicita sua opção por trabalhar com um protagonista mediano: “O que pretendo com o Espinosa é mostrar que pode haver uma polícia inteligente e essa inteligência não precisa ser a do grande gênio. O policial pode ser um homem comum e (...) um sujeito ético”.

Espinosa é, apenas, um “tira”, um simples e honesto “tira”. Ou como diz a personagem: “Não sou guerreiro, sou tira; não sou herói, sou funcionário público; tampouco sou filósofo, tenho apenas nome de filósofo”. Os procedimentos de Espinosa ao buscar esclarecer um determinado crime estão próximos das formas de atuação dos detetives do chamado romance policial clássico ou policial enigma, pois ele sempre utiliza métodos racionais de investigação. Além disso, apesar de um pouco cínica, essa personagem é basicamente gentil, praticamente, nunca recorre à violência física.

Muitas das ironias e das críticas de Luiz Alfredo Garcia-Roza, nas narrativas que envolvem seu personagem Espinosa, dizem respeito à própria polícia. Vejamos apenas dois exemplos: “Num país marcado por tamanha desigualdade, a função da polícia não pode ser outra senão impedir o terceiro mundo de invadir o primeiro, Espinosa sabia disso, alguns poucos como ele também sabiam, os demais eram tão marginais quanto os bandidos que eles prendiam” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 44).

No decorrer da história da literatura policial brasileira encontramos vários textos em que os protagonistas não reiteram as características globais dos clássicos do gênero: Mello Bandeira sucumbe a sentimentos de afeto; Tonico Arzão, ao misticismo; e o delegado Espinosa, assim como o cabo Turíbeo, afasta-se do gênero policial enigma por não ser uma “poderosa” máquina raciocinante, mas sim apenas um detetive bem intencionado e moderadamente dotado; Raul e Ed Mort são malandros e debochados.

Notemos que, nessas personagens centrais, suas características pessoais alteram o modelo narrativo da literatura policial clássica, pois têm algo a ver com uma difusa ideia de brasilidade, a qual resulta em: exacerbação dos sentimentos e da sexualidade; misticismo; ingenuidade; e limitação intelectual. Essas especificidades, na maioria das vezes, conferem as chaves cômicas ao enredo. Desse modo, por meio de suas histórias, indica-se que quanto mais brasileira for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária se torna a chave cômica para assinalar e, ao mesmo tempo, dar a dimensão desta defasagem.

#### O MISTÉRIO, A IRONIA E O CRIME ‘MORALMENTE JUSTIFICÁVEL’

*O mistério*, considerada como a primeira incursão brasileira no gênero policial, é um texto bastante irônico. Nele, avultam ironias contra a polícia, o sistema jurídico e o próprio gênero policial. Em que pese o caráter bastante debochado do texto, não deixa de ser curioso notar que essa narrativa relata um “crime justo”, ou seja, um crime que o autor admite ter cometido e todos sabem que ele está dizendo a verdade, mas todos também

acreditam haver justificativas morais suficientes para o ato criminoso e, portanto, não consideram justo punir seu autor (no caso, filho mata suposto pai).

Esta questão do crime moralmente justificável reaparecerá, algumas vezes, na literatura policial brasileira, como, por exemplo, nos contos “Carlão”, de Medeiros e Albuquerque, “Um candelabro apaga uma vida” e “Não pode o mais fez o menos”, de Luiz Lopes Coelho. Nestes dois últimos contos, temos a presença do Dr. Leite, protagonista de vinte e três, dos trinta e três, contos de Luiz Lopes Coelho, publicados em livro.

Assim, por exemplo, em “Um candelabro apaga uma vida”, temos o assassinato do marido pela esposa que ele maltratava. Este assassinato, muito provavelmente, foi presenciado pelo sogro da vítima, que se recusa a denunciar a filha. Dr. Leite não insiste nem na denúncia, nem na confissão, por julgar o crime como moralmente justificável e priorizar seu julgamento pessoal a um veredicto do sistema judiciário.

#### CRIMES IMPUNES, ‘JUSTIÇA’ COM AS PRÓPRIAS MÃOS E NARRATIVAS DE CONTRAVENTORES

Ao lado da temática do crime moralmente justificável, encontramos, também, em nossa literatura policial, a presença de crimes impunes, por ser do interesse de alguns ou de muitos. Esta temática foi explorada por Miguel Jorge, em *Veias e vinhos*, que aborda a absurda e dramática tentativa de Pedro e Altino da Cruz de escaparem do papel de “bode expiatório” do assassinato de toda uma família (com exceção de um bebê). Os reais culpados desse assassinato eram agentes da “polícia paralela”, que forneciam “proteção” aos comerciantes. Nesta busca para provar sua inocência, a cada passo dos acusados corresponde outro da máquina policial que o incorpora e o anula.

A temática do crime impune, que pode ser vista como um espelho ficcional da descrença de todos nós, brasileiros, na eficácia de nosso sistema judiciário-penitenciário, torna-se mais complexa e a função que acabamos de atribuir-lhe é reforçada, se atentarmos para a presença de textos em que temos como desfecho a “justiça com as próprias mãos”.

Podemos observar tal tipo de desfecho em vários contos de Luiz Lopes Coelho, como em “A magnólia perdida”, no qual uma mulher que percebe estar sendo envenenada pelo marido, ao invés de denunciá-lo e pedir proteção, vinga-se.

Desfechos, envolvendo a “justiça com as próprias mãos”, podem ser encontrados também nos romances *O crime é um caso de marketing*, de Barbosa Lessa, e *Crime na Baía Sul*, de Glauco Rodrigues Corrêa. Neste

último texto, a “justiça com as próprias mãos” é sobreposta ao sistema judiciário, ou seja, o assassino é preso e, dentro da prisão, é morto pelo pai do menino que fora vítima de homicídio desse réu. Para este pai, a punição através do encarceramento era pouca frente ao crime praticado.

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 da culpabilidade”, já que esta literatura nacional “espalha” e aponta toda uma tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime. Além de indicar a possibilidade de impunidade, mesmo quando há um culpado explícito.

O relato de diversos tipos de crime tem grande incidência na literatura policial brasileira, trata-se de uma técnica narrativa, em que aparecem os “discursos do criminoso”, ou seja, nesses textos, o contraventor é o porta-voz de seu crime.

O narrador pode ser um contraventor disfarçado, como em *Crime na Baía Sul*, de Glauco Correa, e “Ninguém mais se perderá por Luba”, conto de Luiz Lopes Coelho. Também, pode ser explícito, pois se confessa voluntariamente ao leitor, como em *Malditos Paulistas*, de Marcos Rey.

Muitas das narrativas em que o contraventor é o narrador induzem-nos, do ponto de vista de uma teoria dos gêneros, à questão da impossibilidade de se limitar claramente o gênero policial. Nas narrativas deste formato, a descrição da violência se torna central, e não o desvendar do crime, como seria mais característico da literatura policial.

De outro ponto de vista, poderíamos ver, no espaço concedido à fala do contraventor, uma consequência da percepção da violência como a única saída viável? Seria necessário, portanto, dar ouvidos para os que assim agiram?

Esta percepção da violência necessária, talvez, seja um caminho para entendermos a explosão do romance policial *noir* entre nós a partir de meados dos anos 1970 – ou seja, durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Neste âmbito de indagações, citemos quatro romances policiais *noir*: *A região submersa*, de Tabajara Ruas; *Malditos paulistas*, de Marcos Rey; *Veias e vinhos*, de Miguel Jorge; e *A grande arte*, de Rubem Fonseca.

Trata-se de narrativas, cujo núcleo da ação transcorre no Brasil, ou seja, são textos que envolvem – em maior ou menor medida – em seus enredos, problemas específicos da sociedade brasileira: a questão da repressão política nas décadas 1960 e 1970; os mortos sem sepultura; os

desaparecimentos inexplicados; os pseudos-assaltantes mortos em falsos assaltos (Tabajara Ruas); o contrabando de pedras preciosas (Marcos Rey); o desamparo do Estado ao cidadão comum (Miguel Jorge); e a rota da cocaína Bolívia-Brasil (Rubem Fonseca).

Parece-nos que o uso de técnicas narrativas próximas ao modelo do romance policial *noir*, por autores brasileiros, pode ser vinculado ao período de repressão política no Brasil. Talvez, os anos “pesados” das décadas 1960 e 1970 tenham requisitado dos autores brasileiros que repensassem formas de retratá-los e denunciá-los.

A ditadura militar brasileira é também o período em que se passa a narrativa policial que Ada Pellegrini, professora universitária com produção acadêmica consolidada na área do direito, publicou em 2006. A trama construída por Ada Pellegrini, intitulada *Morte na USP*, envolve um *serial killer* fictício que age na Faculdade de Direito e em outros setores da USP, em 1971. O âmbito acadêmico de atuação da autora está presente na escolha do local em que se desenvolve a trama, nas atuações e nos nomes dos personagens secundários (muitos deles reconhecíveis), bem como na construção das duas personagens centrais: o detetive Otero e o assassino. Ambos, o detetive e o assassino, travam batalhas jurídicas com argumentos, contra-argumentos e *blefes* legais. A narrativa tem como porta-voz a assassina ficcional, a *serial killer* que teria matado cinco professores e funcionários da USP.

Destaque-se que, na construção do texto de *Morte na USP*, há um jogo bem construído com o leitor: a autora insere, sem aviso prévio, mas com marcas claras, no meio de uma narrativa em terceira pessoa, trechos do discurso mental do assassino. Cabe ao leitor decifrar as falas do assassino e tentar desvendar seus futuros procedimentos. Em certa altura do relato, duas personagens chegam a tematizar esse procedimento narrativo de dar voz, de tentar ouvir a psique do assassino. Após um longo relato de um suspeito, um dos investigadores diz: “fiquei arrepiado com o depoimento”, e a psiquiatra responde: “É natural. Perscrutar a mente humana pode ser doloroso” (PELLEGINI, 2006, p. 154). E instigante, poderíamos acrescentar.

*Morte na USP* não é um livro cômico, como a própria autora adverte, “é um livro jocoso, escrito em tom sério”. A autora explica: “jocoso, porque brinca com a realidade e se deleita com o paradoxo – no sentido filosófico de algo que contradiz o senso comum, a *doxa* – usando a estrutura da redução ao absurdo”. Lembremos que os assassinatos são imaginários e que muitas das personagens são reconhecíveis. A autora, ironicamente, adverte, também, que “o tom é sério, pois *serial killers*, conspirações e crimes passionais são assuntos para gente grande”(PELLEGINI, 2006, p. xiii).

Na correlação entre ambiente acadêmico e narrativa policial, assinalemos ainda os casos de: Isaias Pessotti, psicólogo e estudioso da história da ciência, que localizou seus três romances, *Aqueles cães malditos de Arquelau*, *O manuscrito de Mediavilla* e *A lua da verdade*, no fim da Idade Média e início da Moderna; Reginaldo Prandi, autor que, no romance *Morte nos búzios*, faz com que seu tema de pesquisa, o candomblé, seja o espaço onde se desenrola a trama e, também, o próprio motivo do(s) crime(s); Ana Callado, professora universitária que publicou um livro com título ambivalente: *Uma aula de matar*; Felipe Pena e Marcus Freitas, professores, respectivamente, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal de Minas Geral, com os bem articulados romances: *O marido perfeito mora ao lado* e *Peixe morto*.

Sobre textos que têm por narrador contraventores/criminosos não podemos deixar de nos referir, pela força narrativa e jornalística, ao livro *República dos assassinos*, de Aguinaldo Silva, que “entra na mente” de um policial de uma quadrilha de “extermínio”. Entre reportagem e literatura policial, este livro foi traduzido para o francês por Evelyne Jacobs e publicado pela editora Gallimard, Paris, na *Série Noire*, em 2003.

#### RUBEM FONSECA, MANDRAKE E UM PAÍS CHAMADO BRASIL

Em *A grande arte*, de Rubem Fonseca, um assassinato de prostitutas, provavelmente, associado à perda de uma fita de videocassete, por um de seus clientes, é a chave do crime para que o protagonista, Dr. Mandrake. Esta personagem detetivesca, um advogado que pretende ser escritor, começa a desvendar e nos apresentar o intrincado relacionamento da prostituição com as quadrilhas organizadas, os distribuidores de tóxicos, os traficantes, a rota da cocaína e, por fim, o acobertamento legal que as grandes empresas prestam a essas atividades. O papel do Brasil na rota internacional da cocaína é um dos dados da ação de *A grande arte*.

Os livros de Rubem Fonseca tornaram-se, a partir de meados dos anos 1970, um sucesso de vendas. Em 1975, a editora Artenova publicou, do autor, o volume de contos *Feliz Ano Novo*. Este livro foi interditado pela censura federal em 1976, o que propiciou maior divulgação da obra. A produção de Rubem Fonseca representou certa “retomada de fôlego” do gênero policial no Brasil e se tornou referência para vários escritores posteriores, como, Luis Henrique, em *Não foi o vento que a levou*; Muniz Sodré, em *Bola da vez*; Daniel Krasucki, em *Assassinato na Rua Maranhão*; Tony Bellotto, em *BR 163*; e, especialmente, Patrícia Melo, nas obras iniciais *Acqua Toffana* e *Elogio da mentira*.

Depois de reaparecer em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, a personagem Mandrake retornou, recentemente, no romance *Mandrake, a Bíblia e a bengala*, que reúne dois textos: a novela “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia” e “Mandrake e a bengala Swaine”.

A novela “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia” é narrada em primeira pessoa pelo protagonista (“Meu nome é Mandrake. Sou advogado criminalista”). A narração se dá não como mimese direta do fluxo de pensamento do protagonista, mas sim como proveniente de um narrador consciente de sua função, que se assume enquanto tal e conversa com o leitor. Essa maneira da voz narrativa percorre todo o texto, porém, em alguns momentos, há uma explicitação mais detalhada dessa angulação, que busca fornecer direcionamento para o leitor. Esses momentos metalinguísticos, em que pese serem algumas vezes excessivamente esquemáticos e simplificadores, são também um espaço em que a intertextualidade com a série literária, especialmente, a literatura policial, se constrói.

Vejamos um caso: a cena de entrada da cliente Karin Altolaguirre no escritório de Mandrake.

Era uma mulher jovem, esguia, vestida com elegante descrição, parecia ter saído de um conto de fadas com seu rosto inocente, sua tez clara e os cabelos de um castanho-claro viçoso. A visão de uma mulher bonita é sempre uma epifania, o aparecimento de uma divindade, e o sentimento que nos domina, não fosse presidido por Eros, seria parecido com aquele que a música desperta em nós. Não tenho vergonha da minha libido, é a energia fisiológica e psíquica associada a toda atividade humana construtiva; ela se opõe a Tanatos, o instinto da morte, fonte de todos os impulsos destrutivos. Sei que para muitos esse raciocínio é mais literário do que científico e pode parecer que estou usando Freud para fazer minhas racionalizações. O que posso responder? (FONSECA, 2005, p. 9-10)

Esta cena retoma, pela enésima vez na vez na história da literatura policial, a entrada da Srta. Wonderely no escritório do detetive Sam Spade, no início de *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, narrativa paradigmática do gênero *noir*.

Nos textos de Hammett, como disse Lacassin (1974, tomo II, p. 23), “reina (...) uma espécie de sexualidade fatigada que atinge as pessoas e as coisas”. Esta sexualidade difusa é transmitida pela descrição dos objetos, das pessoas e das situações, e também pelas características do protagonista,

um protagonista que “não se caracteriza mais por uma inteligência abstrata, mas que recupera um corpo cheio de exigências”.

Vejamos a cena:

Uma voz respondeu ‘muito obrigada’, tão suavemente que apenas a clara pronúncia tornava as palavras inteligíveis, e uma jovem transpôs a porta. Caminhava devagar, com passos hesitantes, fitando em Spade uns olhos azul-cobalto, que se mostravam ao mesmo tempo tímido e investigadores. [...] Era alta e de uma esbeltez flexível, sem angulosidades. Tinha o talhe ereto e o colo alteado, pernas longas, mãos e pés estreitos. [...] Dentes alvos brilhavam na meia lua feita pelo sorriso tímido.

Spade levantou-se cumprimentando e indicando com a mão de dedos grossos a cadeira de braços feita de carvalho [...] Spade recostou-se na cadeira e perguntou – Em que posso ser-lhe útil, Srta. Wonderley? [...] O enleio que fora gradualmente causado pelos insinuantes sorrisos, acenos de cabeça e encorajamentos de Spade, deixara-a vermelha de novo [...] (HAMMETT, 1980, p. 295-296)

A cena é cinematográfica: uma voz suave e com perfeita pronúncia precede, em *off*, a entrada da cliente. A sexualidade paira, nesta cena, pela minuciosa descrição da mulher, o que atesta a atenção expectante e exploradora de Spade, e pelas contraposições suavidade/aspereza, segurança/timidez, em que ressoa a contraposição masculino/feminino. Note-se, também, os nomes das personagens: Srta. Wonderley e Sam Spade, maravilha e espada (do jogo de cartas).

Essa descrição, com detalhamentos que revelam expectativas e contraposições significantes, elaborada por Dashiell Hammett, foi substituída por Rubem Fonseca pela voz narrativa reflexiva da personagem do detetive. Isto representou um ganho na metalinguagem, um decréscimo na exploração dos sentimentos e das sensações da personagem central, e na empatia do leitor.

Tal como a maioria dos desfechos das narrativas policíacas que começam com a entrada de uma *femme fatale* que procura um ente querido desaparecido, também, na novela “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia”, o protagonista descobre, ao final, ter sido ludibriado por essa cliente.

Se o envolver-se diretamente na ação retoma alguns traços do policial *noir*, em “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia”, há também elementos constitutivos do policial enigma clássico, tal como a narrativa iniciar-se no

passado depois do caso encerrado: “(...) Sou advogado criminalista. O caso que vou relatar comprova (...) que a verdade é mais estranha que a ficção porque não é obrigada a obedecer o possível.”

A trama central de “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia” articula-se a partir do fato real da existência de dois exemplares da Bíblia impressa por Johannes Gutenberg no ano de 1.445 (cada um deles em dois volumes) na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esses raros exemplares do primeiro livro impresso no mundo fazem parte da Coleção ‘Real Biblioteca’, trazida para o Brasil por D. João VI, em 1808, quando a Família Real e a Corte Portuguesa (cerca de 15.000 viajantes) transferiram-se para o Brasil para escapar das invasões napoleônicas. A partir desse dado, o autor concebe então um Clube de Bibliomaniacos que teria conseguido roubar um dos exemplares e o levado para fora do País.

Em contraposição à trama central, em que praticamente todos os envolvidos têm algum grau de culpa e conseguem escapar com o objeto furtado, há a história de Dona Neide que, por sentir-se culpada e como autopunição, não consegue seguir os conselhos do advogado Mandrake e omitir para a polícia, em depoimento, que estava falando ao celular quando atropelou uma pessoa. A história de Dona Neide é prosaica e cruel – aqui não cabem ilusões.

Tanto a história de Karin (que consegue fugir do país com um bem cultural público), quanto a história de Dona Neusa (corroída pela culpa das consequências de um ato não pensado) são histórias de enredos céticos e desesperançados. Essas histórias são inversas as da personagem Mandrake, da história em quadrinhos criada em 1934, por Lee Falk e Phil Dakes, em que há reviravoltas surpreendentes e esperançosas, pois as armas podem, por magia e hipnose, se transformarem em buquês de flores.

#### GARCIA-ROZA – E A CULPA DE TODOS NÓS

O primeiro romance policial de Garcia-Roza foi *O silêncio da chuva* – uma intrincada história que começa com o suicídio de um executivo que deixa uma carta e 20 mil dólares como um “presente” para que a polícia não divulgasse que sua morte fora autoinduzida. No entanto, antes da polícia, um desocupado acha o cadáver, a carta e o dinheiro. Ao final da narrativa, o leitor fica sem saber o que o delegado Espinosa fará com os elementos materiais que “sobraram” do crime e que podem beneficiar alguns dos envolvidos.

Certa ambiguidade nos desfechos é uma característica das narrativas policiais de Garcia-Roza. Em *Vento Sudoeste*, Gabriel, um rapaz triste e solitário, que mora com a mãe e está às vésperas de fazer 30 anos,

procura o delegado Espinosa com uma estranhíssima história – no aniversário anterior, um vidente dissera que ele cometeria um assassinato deliberado antes de seu aniversário de 30 anos. Gabriel está assustado com o anúncio e seu aniversário está chegando. Depois da conversa com Espinosa, a amiga que levava Gabriel para conversar com o delegado é assassinada. Há uma série de assassinatos de pessoas próximas a Gabriel. Dona Alzira, mãe do rapaz, acha que o filho está possuído pelo demônio e pede ajuda a um padre que não acredita em sua interpretação. Há uma versão final “oficial” para explicar os crimes, mas, no seu íntimo, o delegado Espinosa tem outra interpretação para os fatos, para ele o criminoso é outro, só que, como diz: “o que eu acho é muito fantasioso para constar de um inquérito policial (...) Passado algum tempo, acho que ele vai me procurar (...) Não sei o que virá primeiro: a confissão ou a loucura” (GARCIA-ROZA, 1999).

Esta falta de uma interpretação final unívoca, de um desvendamento claro que geraria um tranquilizador veredicto, capaz de delimitar a culpa de um crime aos criminosos e transgressores, faz com que, neste aspecto, os romances policiais de Garcia-Roza possam ser vistos como dialogando com clássicos da literatura policial *noir*.

*Céu de origami* se inicia com o delegado Espinosa afastado por licença médica e se recuperando de uma cirurgia, pois havia sido esfaqueado (referência à narrativa anterior *Perseguido*). Nesse afastamento, o delegado começa a pensar em aposentadoria e no que seria sua vida, se deixasse de ser delegado. Tais pensamentos fazem com que se sinta como que “desmaterializado: “Sentado em sua cadeira de balanço, fechou os olhos e imaginou o dentista Marcos Rosalbo se desmaterializando (...) Era a fantasia que também o assombrava em relação ao delegado Espinosa”. (GARCIA-ROZA, 2009)

Neste momento, Espinosa é procurado pela esposa do desaparecido Marcos Rosalbo, a qual lhe pede ajuda para localizá-lo. Marcos Rosalbo era um homem metódico que, até o instante de seu desaparecimento, cumprira rigorosamente com seus compromissos e, depois, sumira. Sem sinais de violência. Sem lacunas a serem explicadas. Simplesmente desaparecido

Essa demanda faz com que Espinosa volte à ativa e para o Brasil, para o Rio de Janeiro, e conduza sua própria vida. Tal retorno começa pela observação de que “o que pouca gente sabe é que umas quinze pessoas desaparecem por dia na cidade do Rio de Janeiro, são mais de quatrocentas por mês, cinco mil por ano”. O mais surpreendente é que dessas pessoas, “que saem de casa pela manhã para trabalhar, procurar emprego, fazer compras no supermercado, visitar um parente no hospital, ou simplesmente

passar”, a grande maioria some definitivamente, “permanece desaparecida para sempre”.

Nesse Rio de Janeiro atual, o delegado Espinosa observa que, transcorridos quase 30 anos do fim da ditadura militar, só agora a população brasileira começa a ter outra visão do policial, que “não é mais visto como agente da repressão política”. E complementa: “É verdade que ainda (o delegado) não se transformou plenamente em agente de investigação. Um dia chega lá”. O grande limite para uma polícia eficaz no Brasil hoje é a corrupção da corporação “a corrupção atingiu um nível insuportável, equiparável apenas à corrupção política”.

A decisão de envolver-se com o caso, esclarece o narrador, “não era o desejo irresistível de procurar uma pessoa desaparecida”, mas sim “certamente, era o desejo de testar até quando suportaria ficar, ele próprio, desaparecido”.

Ao final, as aparentes inocências se revelam mortalmente criminosas e o desaparecido, que assim agira, em termos, para salvar sua própria vida, acaba se tornando, sem querer, um assassino. Enlouquecido pela culpa do assassinato, o desaparecido comete suicídio. Ninguém, nem o delegado Espinosa, consegue prever a ação e evitá-la: “O barulho do tiro encheu o quarto antes do salto simultâneo dos três policiais conseguir evitá-lo”. Todos são espectadores passivos, parcialmente omissos e parcialmente culpados.

#### PEQUENA OBSERVAÇÃO FINAL

O crescimento da atividade de edição de livros no Brasil nas últimas duas décadas é inegável. Disto decorre maior aceitação, por parte do público leitor, do autor de ficção nacional. Essa aceitação resulta em: altas frequências em feiras de livros, presença de livros em listagens de mais vendidos e destaques de obras em prateleiras de livrarias. Em síntese, é notável o crescimento do interesse do leitor de ficção pela atividade de escritores brasileiros em contraposição ao escritor estrangeiro.

O aquecimento do mercado de livros no Brasil e a aceitação do autor brasileiro emolduram e configuram nosso cenário atual de literatura ficcional de entretenimento. Nesse âmbito, pode-se notar o crescimento e a consolidação da literatura policial de autoria brasileira.

Nosso percurso por narrativas brasileiras de literatura policial mostrou que, ao mesmo tempo em podem ser perfiladas como pertencentes ao gênero por se afinarem com seus modos de fazer, muitas dessas narrativas introduzem traços e características brasileiros. Essa presença de elementos

locais propicia o questionamento, algumas vezes, irônico, da própria existência do gênero no Brasil, um país em desenvolvimento.

Quanto à personagem principal das narrativas policiais – o detetive –, vimos que a introdução de características de alguma forma presente na ideia de povo brasileiro, como misticismo, sensualidade, ginga, malícia e limitação intelectual, faz com que seja necessário à narrativa assinalar a diferença dessa personagem em relação aos seus modelos e, essa sinalização se faz, muitas vezes, pelo viés cômico.

Lembremos que consta do folclore político brasileiro que o presidente francês Charles de Gaulle teria dito a frase “Le Brésil n’est pas un pays sérieux”, nos anos 1960. Verdade ou não, a frase tornou-se de uso corrente no Brasil, em tom de autoironia, sempre atribuindo essa suposta origem.

A chave cômica é utilizada nas narrativas policiais brasileiras aqui abordadas como um instrumento de sinalização da defasagem entre as personagens brasileiras e os protagonistas dos clássicos do gênero, e sublinha a ideia, quer de “máquina de raciocínio” ou de “detetive duro de matar”, como algo inverossímil, artificial, e que, no mínimo, não se coaduna com que o, digamos, para usar uma expressão célebre de Roberto Schwarz, “tamanho fluminense”, dessas personagens.

Em relação às tramas abordadas pela literatura policial de autor brasileiro, o percurso que realizamos mostrou uma grande presença de temas complexos, como crime moralmente justificado, justiça com as próprias mãos, crime impune e narrador como contraventor. Esses elementos assinalam a necessidade de alterações, no que se refere à trama e à estrutura de construção, em relação aos clássicos do gênero, para que as narrativas possam se assentar em solos brasileiros. Muitas vezes, os escritores de literatura policial brasileira usaram a comicidade e a ironia como recursos para assinalar a especificidade do Brasil e a necessidade dessas alterações.

## BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Glória Carneiro (org.). *Navette Literária França-Brasil*. Tomo II, Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010.

BARROSO, Maria Alice. *Quem matou Pacífico*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1962.

BELOTTO, Tony. *BR 163*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- CALLADO, Ana Arruda. *Uma aula de matar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- COELHO, Luiz Lopes. *A ideia de matar Belina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- \_\_\_\_\_. *A morte no envelope*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. *Assassinato do casal de velhos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Crime na Baía Sul*. São Paulo: Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O mistério do fiscal dos canos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- ECO, Umberto; SEBOK, Thomas (curadores). *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Pierce. Milão : Bompiani, 1983.
- EISENZWEIG, Uri. (org.), *Autopsies du roman policier*. Paris: 10/18,1983.
- FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Mandrake a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Cia. das Letras,1997.
- FREITAS, Marcus. *Peixe morto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Achados e perdidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Céu de Origami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Na multidão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O silêncio da chuva*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Um lugar perigoso*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vento sudoeste*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Perseguido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

HAMMETT, Dashiell. *Five Complete Novels*. Nova York: Avenel, 1980.

HENRIQUE, Luis. *Não foi o vento que a levou*. Salvador: EdUFBA/Casa de Jorge Amado, 1995.

JORGE, Miguel. *Veias e vinhos*. São Paulo: Ática, 1981.

KRASUCKI, Daniel. *O assassinato da rua Maranhão*. São Paulo: Ed. Wanderley, 1998.

LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier*. Paris : 10/18, 1974 (2 VOLS.).

LESSA, Barbosa. *O crime é um caso de marketing*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1975

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

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Elogio da mentira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

NETO, Coelho; PEIXOTO, Afrânio; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim C.C. e CORRÊA, Viriato, *O mistério*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1920.

PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)” *A aventura literária*, ensaio sobre ficção e ficções. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PELLEGRINI, Ada. *Morte na USP*. São Paulo: Ed. Manole, 2006.

PENA, Felipe. *O marido perfeito mora ao lado*. Rio de Janeiro, Record, 2010.

PESSOTI, Isaias. *A lua da verdade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Aqueles cães malditos de Arquelau*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O manuscrito de Mediavilla*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

PRANDI, Reginaldo. *Morte nos búzios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

RAMPAZZO, Gilson. *Os deuses chutam lata na Consolação*. São Paulo: Ateliê Ed, 1997.

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

\_\_\_\_\_. *Mercado editorial brasileiro*. São Paulo: ComArte/Fapesp, 1996.

REY, Marcos. *Malditos paulistas*. São Paulo, Ática, 1980.

RUAS, Tabajara. *A região submersa*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, Aguinaldo. *República dos assassinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SODRÉ, Muniz. *Bola da vez*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial”. In: \_\_\_\_\_. *Poética da Prosa*. Lisboa: Ed. 70, 1979.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1979.